المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية



مجلة العلوم العربية

مجلة علمية فصلية محكمة

العدد الخامس والعشرون
شوال ١٤٣٣هـ
سبتمبر ٢٠١٢م

- تقابل المعاني في سورة محمد

  د. عبد العزيز بن صالح العمّار

- القيم النقدية في كتاب الْمُطْرِب مِنْ أَشْعَارِ أَهْلِ الْمَغْرِب لابن دِحْيَة

  د. خالد بن عبدالعزيز الخرعان

- دورة السونيتة (sonnet) من القصيدة العربية القديمة حتى القصيدة العربية الحديثة.

  د. وفاء بنت إبراهيم السبيّل

- السرديّ في شعر الفيتوري

  قصيدة "مقتل السلطان تاج الدين" نموذجاً

  د.عبدالرحمن أحمد إسماعيل كرم الدين

عمادة البحث العلمي
Deanship of Academic Research

www.imamu.edu.sa
e-mail: journal@imamu.edu.sa

مجلة العلوم العربية

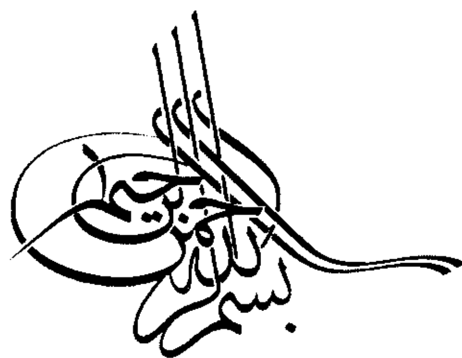
مجلة علمية فصلية محكمة

العدد الخامس والعشرون
شوال ١٤٣٣هـ

www.imamu.edu.sa
e-mail: journal@imamu.edu.sa

عمادة البحث العلمي
Deanship of Academic Research

رقم الإيداع: ٣٥٦٣ / ١٤٢٩ بتاريخ ١٩ / ٠٦ / ١٤٢٩هـ
الرقم الدولي المعياري (ردمد) ٤١٩٨ ـ ١٦٥٨


بسم الله الرحمن الرحيم

أعضاء هيئة التحرير

قواعد النشر

مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية (العلوم العربية) دورية علمية محكمة. تصدر عن عمادة البحث العلمي بالجامعة. وتُعنى بنشر البحوث العلمية وفق الضوابط الآتية :

أولاً : يشترط في البحث ليقبل للنشر في المجلة :

١- أن يتسم بالأصالة والابتكار، والجدة العلمية والمنهجية، وسلامة الاتجاه .

٢- أن يلتزم بالمناهج والأدوات والوسائل العلمية المعتبرة في مجاله .

٣- أن يكون البحث دقيقاً في التوثيق والتخريج .

٤- أن يتسم بالسلامة اللغوية .

٥- ألا يكون قد سبق نشره .

٦- ألا يكون مستلاً من بحث أو رسالة أو كتاب، سواء أكان ذلك للباحث نفسه، أم لغيره .

ثانياً : يشترط عند تقديم البحث :

١- أن يقدم الباحث طلباً بنشره، مشفوعاً بسيرته الذاتية (مختصرة) وإقراراً يتضمن امتلاك الباحث لحقوق الملكية الفكرية للبحث كاملاً، والتزاماً بعدم نشر البحث إلا بعد موافقة خطية من هيئة التحرير .

٢- أن يكون البحث في حدود (٥٠) صفحة مقاس (A ٤).

٣- أن يكون حجم المتن (١٧) Traditional Arabic، والهوامش حجم (١٤) وأن يكون تباعد المسافات بين الأسطر (مفرد) .

٤- يقدم الباحث نسخة مطبوعة من البحث، ونسخة حاسوبية مع ملخص باللغتين العربية والإنجليزية، لا تزيد كلماته عن مائتي كلمة أو صفحة واحدة .

ثالثاً: التوثيق :

١- توضع هوامش كل صفحة أسفلها على حدة .

٢- تثبت المصادر والمراجع في فهرس يلحق بآخر البحث .

٣ - توضع نماذج من صور الكتاب المخطوط المحقق في مكانها المناسب .

٤ - ترفق جميع الصور والرسومات المتعلقة بالبحث، على أن تكون واضحة جلية .

رابعاً : عند ورود أسماء الأعلام في متن البحث أو الدراسة تذكر سنة الوفاة بالتاريخ الهجري إذا كان العَلَم متوفى .

خامساً : عند ورود الأعلام الأجنبية في متن البحث أو الدراسة فإنها تكتب بحروف عربية وتوضع بين قوسين بحروف لاتينية، مع الاكتفاء بذكر الاسم كاملاً عند وروده لأول مرة .

سادساً : تُحكَّم البحوث المقدمة للنشر في المجلة من قبل اثنين من المحكمين على الأقل.

سابعاً : تُعاد البحوث معدلة، على أسطوانة مدمجة CD أو ترسل على البريد الإلكتروني للمجلة .

ثامناً : لا تعاد البحوث إلى أصحابها، عند عدم قبولها للنشر .

تاسعاً : يُعطى الباحث عشر نسخ من المجلة، وثلاثين مستلة من بحثه .

عنوان المجلة :

جميع المراسلات باسم رئيس تحرير مجلة العلوم العربية

الرياض ١١٤٣٢- ص ب ٥٧٠١

هاتف : ٢٥٨٢٠٥١ - ناسوخ (فاكس) ٢٥٩٠٢٦١

www. imamu.edu.sa

E.mail: journal@imamu.edu.sa

المحتويات

تقابل المعاني في سورة محمد

د. عبد العزيز بن صالح العمّار
قسم البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي - كلية اللغة العربية
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

تقابل المعاني في سورة محمد

د. عبد العزيز بن صالح العمّار
قسم البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي
كلية اللغة العربية – جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

ملخص البحث:

يبرز البحث بلاغة آيات التقابل في سورة "محمد". أبيّنُ فيه مفهوم تقابل المعاني عن طريق الآيات التي تضمنت هذا التقابل، وبيان تعريفه من خلال حديث علماء البلاغة قديماً وحديثاً، مع بيان الفرق بينه وبين مصطلح المقابلة الذي يُدرس في فنون البديع المعنوي.

وقد أقمتُ البحث على التأمل، والنظر الدقيق في هذه الآيات؛ لبيان الأسرار، والحكم التي جعلت هذه السورة تقوم على هذا التقابل، كما بينت علاقة هذا التقابل بسورة :محمد"، وبموضوعاتها، مبيناً– كذلك – بلاغته، وأسراره البلاغية، وبيان كيف وُظف لإظهار مقاصد السورة وأغراضها.

جاء البحث في مقدمة، وتمهيد، ومبحثين، وقد تضمن التمهيد، أمرين: الأمر الأول: بعنوان: بين يدي السورة، ذكرتُ فيه: أسماء السورة، ومدنيتها، ومناسبتها لما قبلها، الأمر الثاني: ذكرتُ فيه آيات التقابل في السورة حصراً وتصنيفاً، وأما المبحث الأول: فهو بعنوان: تقابل المعاني: المراد بها، أهميتها، دلالتها، ذكرتُ فيه مرادي بتقابل المعاني، وأهميته في الدراسات البلاغية، ومفارقته لمصطلح المقابلة في البديع المعنوي، وموقف العلماء منه، ودعوتهم لإعادة النظر في دلالات هذا المصطلح، وأنه أكبر من أن يحصر في التضاد بين الألفاظ، وجاء المبحث الثاني بعنوان: بلاغة آيات التقابل، ويعد هذا المبحث لبّ الدراسة وصلبها، وهو النظر في الأسرار البلاغية لهذه الآيات، ونكتها البيانية، ثم خاتمة البحث وفهارسه.

المقدمة:

الحمد لله حمداً يليق بجلاله وكماله، حمداً له وشكرا بأن أنعم علينا بالقرآن والإيمان، وجعلنا من المسلمين، والصلاة والسلام على من بعثه ربه رحمة للعالمين محمد بن عبدالله – صلى الله عليه – وعلى آله وصحبه الكرام، ومن اهتدى بهديه، واقتفى أثره إلى يوم الدين، أما بعد:

فقد جاء اختياري لموضوع " تقابل المعاني في سورة محمد "؛ لأهميته في الدراسات البلاغية التطبيقية في القرآن الكريم، إذ يبين مفهوم تقابل المعاني في هذه السورة من خلال الآيات التي قامت على هذه الأسلوب، كما يتضمن هذا البحث تحديداً لآيات التقابل في سورة محمد، بعد حصرها وتصنيفها، ومن أهمية هذا الموضوع: أنه يقدم رؤية جديدة لمفهوم المقابلة، ويوسع من دلالاته؛ ليبين أن التقابل ليس محصورا بين الألفاظ، بل يتعدى ذلك إلى التقابل بين المعاني، وهو أوسع بكثير من أن يُحصر بين الألفاظ كما هو في مصطلح المقابلة في علم البديع، كما سأذكر في هذا البحث.

كما أن في هذا الموضوع بياناً لموقف العلماء من مصطلح التقابل، والإشارة إلى دعوتهم إلى إعادة النظر في كثير من فنون البديع، وأنه بحاجة إلى معاودة النظر، والإضافة فيه، ومن أهمية هذا الموضوع: أنه دراسة تطبيقية تحليلية لآيات التقابل في سورة محمد؛ للنظر في أسرارها البلاغية، ولبيان السر في توافر هذا الأسلوب في هذه السورة.

سأقدم في هذا البحث مفهوم تقابل المعاني، عن طريق تأمل الآيات التي تضمنت هذا التقابل، وبيان تعريفه – كذلك – من خلال حديث علماء البلاغة قديماً وحديثاً، مع بيان الفرق بينه وبين مصطلح المقابلة الذي يُدرس في فنون البديع المعنوي، وسيقوم البحث على إمعان النظر، وقدح زناد الفكر، والنظر الدقيق في هذه الآيات؛ لبيان الأسرار والحِكَم التي جعلت هذه السورة تقوم على هذا التقابل، وسأبين علاقة هذا التقابل

بسورة محمد، وبموضوعاتها. كما سأكشف – كذلك – بلاغة هذا التقابل، وأسراره البلاغية، وبيان كيف وُظف لإظهار مقاصد السورة وأغراضها.

ومن أهمية هذا الموضوع وبواعث دراسته: أني لم أقف – في حدود علمي واطلاعي – على دراسة مستقلة تتناول هذا المصطلح بالدراسة والبحث. فليس هناك دراسة لهذا الموضوع لا تنظيراً لهذا المصطلح، في بيان معالمه، والمراد به. ولا من خلال التطبيق للآيات التي اشتملت فيما بينها على تقابل في معانيها. وغاية ما وقفت عنده إنما هي أقوال وآراء متناثرة هنا وهناك في كتب علوم القرآن، وفي كتب البلاغة.

وقد ذكر الزركشي في كتابه " البرهان في علوم القرآن" بعض الإشارات المهمة. ذكر ذلك تحت عنوان: "معرفة المناسبات بين الآيات"[1]، ولهذا الباب ارتباط وثيق بما أنا بصدده في "تقابل المعاني".

وكذلك ابن الأثير، فقد تحدث في كتابه " المثل السائر" عن المقابلة، وبسط القول فيها. فذكر أنها تأتي على وجوه عدة، وذكر أن هذه المقابلات نوع من أنواع الارتباط والتناسب فيما بينها. كما أفرد لها حديثاً تحت عنوان: " المؤاخاة بين المعاني" فبين المراد به، وذكر ثمرته ومزيته، مبيناً في الوقت نفسه أنه باب عجيب وعظيم، يحتاج إلى مزيد من التأمل والتدبر.[2]

وقد أشار ابن النقيب في مقدمة تفسيره إلى هذا الأمر، وأشاد به، وأشار إلى تميز القرآن فيه، وقد ذكر ذلك تحت مبحث "التناسب". فذكر المراد به، وتميز القرآن فيه، يقول: ((وهو ترتب المعاني المتآخية التي تتلاءم ولا تتنافر، والقرآن العظيم كله مناسب لا تنافر فيه ولا تباين)).[3]

---

(١) البرهان في علوم القرآن: ٣٥/١

(٢) يُنظر: المثل السائر: ١٥٢/٣.

(٣) يُنظر: مقدمة تفسير ابن النقيب: ١٧٧

هذه بعض الإشارات المتقدمة التي وقفتُ عندها، وأريد من هذه الدراسة أن أجمع هذه الأقوال في مؤلَّف واحد، وأن أنظمها في عقد فريد يظهر حسنه في هذا البحث إن شاء الله.

بالإضافة إلى أني سأدرس هذا المصطلح بتوسع، ببيان المراد به، وموقف العلماء منه قديماً وحديثاً، والمهم في هذه الدراسة أني سأدرس هذا الأسلوب تطبيقاً لا تنظيراً من خلال سورة محمد التي تميزت آياتها بتقابل معانيها، وسأنظر في أسرارها البلاغية ونكتها البيانية.

جاء البحث في مقدمة، وتمهيد، ومبحثين، وقد تضمن التمهيد أمرين: الأمر الأول: بعنوان: بين يدي السورة، ذكرتُ فيه: أسماء السورة، ومدنيتها، ومناسبتها لما قبلها، الأمر الثاني: ذكرتُ فيه آيات التقابل في السورة حصراً وتصنيفاً،، وأما المبحث الأول: فهو بعنوان: تقابل المعاني: المراد بها، أهميتها، دلالتها، ذكرتُ فيه مرادي بتقابل المعاني، وأهميته في الدراسات البلاغية، ومفارقته لمصطلح المقابلة في البديع المعنوي، وموقف العلماء منه، ودعوتهم لإعادة النظر في دلالات هذا المصطلح، وأنه أكبر من أن يُحصر في التضاد بين الألفاظ، وجاء المبحث الثاني بعنوان: بلاغة آيات التقابل، ويُعد هذا المبحث لبّ الدراسة وصلبها، وهو النظر في الأسرار البلاغية لهذه الآيات، و نكتها البيانية، ثم خاتمة البحث وفهارسه.

اعتمدتُ في هذه الدراسة على المنهج الاستقرائي التحليلي؛ نظراً إلى تعدد مباحث هذه الدراسة، وطبيعة كل مبحث، ففي التمهيد، والمبحث الأول تمت الإفادة من المنهج الاستقرائي في الحديث عن سورة محمد، وما يتعلق بها، وكذلك في الحديث عن مصطلح تقابل المعاني، في بيان مفهومه، وموقف العلماء منه؛ وعلاقته بمصطلح المقابلة.

وأما في المبحث الثاني - الذي هو لبُّ الدراسة، وبيت القصيد فيها - فسيكون تحليلياً، فسأنظر في آيات التقابل كلها في ضوء نظرية النظم، وسأقف مع كل آية؛ للنظر

في أساليبها البلاغية، ونكتها البيانية، مضمنا ذلك بأقوال علماء التفسير والبلاغة، ولذا فسأعتمد على المنهج التطبيقي التحليلي لآيات التقابل في سورة محمد.

وبعد: فهذا ما سعيتُ إلى تحقيقه، والوصول إليه، فإن تمَّ ذلك على الوجه الذي أرجوه فقد حققتُ مرادي، وأصبتُ مبتغاي، وذلك تفضل منه – سبحانه – وتكرم. وإن كانت الأخرى فحسبي أني بذلتُ وحاولتُ، وإن لم أبلغ الكمال فحسبي – أيضاً – أني سعيتُ له واجتهدتُ، والله وحده هو الذي يتولى أمرنا، ويوفقنا إلى السداد والصواب، والحمد لله رب العالمين

* * *

التمهيد: أولا: بين يدي السورة:

١. أسماء السورة

تُسمى بسورة " محمد "، وهي أشهر أسمائها، وبذلك عُرفتْ واشتُهرتْ في التفاسير، وفي كتب علوم القرآن، وبها سُميت في المصحف الشريف، وقد جاءت هذه التسمية في كتب السنة، وفي ترجمة صحيح الإمام البخاري.[١]

وسبب هذه التسمية أن فيها إشارة إلى ((أن الإيمان بما نزل على محمد متفرقاً أعظم بما نزل مجموعاً على سائر الأنبياء – عليهم الصلاة والسلام – وهو من أعظم مقاصد القرآن)) .[٢]

إذن فقد تضمنت هذه التسمية الإشارة إلى مكانة الرسول ﷺ ، وعلو قدره، كما أن فيها تخليداً لذكره، وفي هذا تأكيد لقوله – تعالى –: ﴿وَوَضَعْنَا عَنكَ وِزْرَكَ﴾[الشرح:٤]

ولأن هذا السورة تضمنت ذكر اسمه ﷺ صراحة، بل افتُتحت السورة بذكره في ثاني آياتها في قوله: ﴿وَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَآمَنُوا بِمَا نُزِّلَ عَلَىٰ مُحَمَّدٍ وَهُوَ الْحَقُّ مِن رَّبِّهِمْ كَفَّرَ عَنْهُمْ سَيِّئَاتِهِمْ وَأَصْلَحَ بَالَهُمْ﴾[محمد:٢][٣]، وكثير من سور القرآن تُسمى بألفاظ وردت في أثناء السورة، وقد أشار الطاهر ابن عاشور إلى هذا السبب في قوله: ((ووجهه أنها ذُكر فيها اسم النبي في الآية الثانية، فعُرفتْ به)) .[٤]

وثمة تسمية أخرى لهذه السورة، وهي "سورة القتال"، وقد عُرفت بهذا الاسم، واشتهرت به في كتب التفاسير، وفي كتب علوم القرآن، فقد تضمنت السورة حديثاً عن القتال، وعن مشروعيته، وعن كثير من أحكامه، كما نُصّ فيها على لفظة "القتال"

---

(١) يُنظر: صحيح البخاري، كتاب: التفسير، سورة محمد: ١٠٣٥.

(٢) محاسن التأويل: ٥٣٧١/١٥

(٣) يُنظر: التحرير والتنوير: ٧٢/٢٦

(٤) المصدر السابق: ٧٢/٢٦.

في قوله: ﴿وَذُكِرَ فِيهَا ٱلْقِتَالُ﴾[محمد:٢٠]. ولذا فإن تسميتها بـ"سورة القتال" تسمية قرآنية، كما يذكر ذلك الطاهر ابن عاشور.[1]

وقد أشار إلى هذا المعنى وأكده سيد قطب في مفتتح تفسيره لهذا السورة، يقول – عن هذه التسمية –: ((وهو اسم حقيقي لها، فالقتال هو موضوعها، والقتال هو العنصر البارز فيها، والقتال في صدرها وظلالها، والقتال في جرسها وإيقاعها)) .[2]

وقد ذكر هذا المعنى، وأشار إليه كثير من المفسرين الذين تحدثوا عن مضمون هذه السورة وموضوعاتها، فذكروا أن القتال عنصر بارز فيها، بالأمر به، وببيان مشروعيته، وبذكر فوائده ومنافعه في الدنيا والآخرة [3]

ولذا جاءت أغراض السورة وموضوعاتها متلائمة مع هذه التسمية، ففيها التحريض على قتال المشركين، وترغيب المسلمين في الجهاد، والإقدام عليه، وفي بيان ما أعده الله لهم جزاء جهادهم في الدنيا والآخرة.

٢. مدنية السورة:

سورة "محمد" من السور المدنية، ما عدا آية واحدة منها، وهي قوله: ﴿وَكَأَيِّن مِّن قَرْيَةٍ هِيَ أَشَدُّ قُوَّةً مِّن قَرْيَتِكَ ٱلَّتِيٓ أَخْرَجَتْكَ أَهْلَكْنَٰهُمْ فَلَا نَاصِرَ لَهُمْ﴾[محمد: ١٣]، فقد نزلت بعد حجته ﷺ حين خرج من مكة.[4]

وهذا هو رأي ابن عباس وابن قتادة[5]، ورأي جمهور المفسرين [6]، فهي مدنية على الأرجح من أقوال المفسرين، وليس الإجماع، كما زعم ذلك ابن عطية في مفتتح تفسيره لهذه السورة [7]

---

(١) المصدر السابق: ٧٢/٢٦.

(٢) في ظلال القرآن: ٣٢٧٨/٦

(٣) يُنظر: محاسن التأويل: ٥٣٧١/١٥ .

(٤) يُنظر: البحر المحيط: ٧٣/٨

(٥) المصدر السابق: ٧٣/٨ .

(٦) يُنظر: الكشاف:٥٢٩/٣، والشهاب: ٣٩/٨، وغيرهما

(٧) يُنظر: المحرر الوجيز:١٩/٥ .

وقد رُدَّ عليه ذلك. وممن ردّ عليه أبو حيان الأندلسي في قوله: ((وقال ابن عطية مدنية بإجماع. وليس كما قال))[1]. كما رد عليه – كذلك – الشهاب في قوله: ((هي مدنية على الأصح. ولا إجماع فيه كما قال ابن عطية؛ فإنه رُوي خلافه عن ابن عباس، وبعض الصحابة. فلا وجه لدعوى الإجماع))[2].

ولذا فالأصح من أقوال المفسرين وآرائهم أنها مدنية. يدل على ذلك خصائص السورة الموضوعية والأسلوبية. فلها من ذلك الحظ الوافر. كما سيتضح ذلك جلياً من خلال الوقوف مع آيات التقابل في هذه الدراسة، والنظر – كذلك – في خصائصها الأسلوبية، وأسرارها البلاغية.

٣. مناسبة السورة لما قبلها:

تأتي سورة "محمد" بعد سورة "الأحقاف" في ترتيبها في المصحف، وبين هاتين السورتين ارتباط وثيق، ومناسبة قوية. سوغ معه أن تليها في المصحف الشريف. وقد طفق العلماء ينظرون في أسرار هذا الترتيب، فأمعنوا نظرهم في ذلك، وقدحوا زناد فكرهم الثاقب، فذكروا كثيراً من الأسرار والدرر الدالة على بلاغة القرآن الكريم وإعجازه، ولشدة الارتباط الوثيق بين السورتين فقد اكتفى بعض المفسرين بالإشارة إليه دون بيانه وتحديده، دلالة على وضوحه وبيانه. ومن ذلك قول أبي حيان الأندلسي: ((ومناسبة أولها لآخر ما قبلها واضحة جداً))[3]. مكتفياً بهذه الإشارة اتكاءً على شهرته ووضوحه.

ومن هؤلاء الألوسي، يقول – في مفتتح تفسيره لهذه السورة – : ((ولا يخفى قوة ارتباط أولها بآخر السورة قبلها، واتصاله وتلاحمه بحيث لو أُسقطت من البين البسملة لكانا متصلاً واحداً، لا تنافر فيه، كالآية الواحدة، آخذاً بعضه بعنق بعض)).[4]

---

(١) البحر المحيط: ٧٣/٨

(٢) حاشية الشهاب: ٣٩/٨

(٣) البحر المحيط: ٧٣/٨ .

(٤) روح المعاني: ١٨٢/١٣.

وقد كشف الزراي في تفسيره هذه المناسبة، وأبانها في قوله: ((أول هذه السورة مناسب لآخر السورة المتقدمة؛ فإن آخرها قوله – تعالى –: ﴿فَهَلْ يُهْلَكُ إِلَّا ٱلْقَوْمُ ٱلْفَٰسِقُونَ﴾ [الأحقاف: ٣٥]، فإن قال قائل: كيف يهلك الفاسق وله أعمال صالحة، كإطعام الطعام، وصلة الأرحام، وغير ذلك، مما لا يخلو عنه الإنسان في طول عمره، فيكون في إهلاكه إهدار عمله، وقد قال – تعالى – ﴿ فَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُۥ﴾ [الزلزلة:٧]، وقال – تعالى –: ﴿ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ وَصَدُّوا۟ عَن سَبِيلِ ٱللَّهِ أَضَلَّ أَعْمَٰلَهُمْ﴾ [محمد:١] أي لم يبق لهم عمل)) .[١]

وقد أشار إلى مثل هذه المناسبة البقاعي في تفسيره، فقد ألمح إلى هذه المناسبة، وأشار إلى الارتباط الوثيق بين السورتين.[٢]

ومن خلال هذه المناسبة، وهذا الارتباط بين السورتين تتجلى بلاغة القرآن الكريم وإعجازه، فسورة "الأحقاف" المتقدمة مكية، وسورة "محمد" مدنية، وكم بينهما من السنين، وكم وقعت فيها من أحداث ووقائع، وكم نزل بينهما من السور والآيات، ومع ذلك فبين السورتين من التلاحم والترابط الشيء العجيب الشاهد بعظمة هذا القرآن الكريم، وصدق الله القائل: ﴿ الٓر ۚ كِتَٰبٌ أُحْكِمَتْ ءَايَٰتُهُۥ ثُمَّ فُصِّلَتْ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ خَبِيرٍ ﴾ [هود: ١]. فسبحان من هذا كلامه! تعالى وتقدست أسماؤه.

ثانياً:آيات التقابل في سورة محمد: حصراً وتصنيفاً:

من الأهمية بمكان ذكر آيات التقابل الواردة في سورة محمد؛ لنكون على بينة منها، ومعرفة بها؛ ولأن ذكرها وحصرها من الأهمية بمكان، كما أنه جزء من هذه الدراسة؛ وليكون هذا الحصر لآيات التقابل البداية التي سأنطلق منه في دراسة هذه الآيات، وبيان ما تضمنته من أسرار بلاغية، ونكت بيانية؛ للوصول من خلال هذه الآيات، والوقوف معها إلى حِكم تقابل المعاني في سورة محمد، وأغراضها البلاغية.

---

(١) مفاتيح الغيب: ٢٨/ ٣٢

(٢) يُنظر: نظم الدرر: ١٨/ ١٩٥.

وهذه الآيات هي:

١. قول الله – تعالى – : ﴿ الَّذِينَ كَفَرُوا وَصَدُّوا عَن سَبِيلِ اللَّهِ أَضَلَّ أَعْمَالَهُمْ ﴾

٢ـ قول الله – تعالى – : ﴿ وَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَآمَنُوا بِمَا نُزِّلَ عَلَىٰ مُحَمَّدٍ وَهُوَ الْحَقُّ مِن رَّبِّهِمْ ۙ كَفَّرَ عَنْهُمْ سَيِّئَاتِهِمْ وَأَصْلَحَ بَالَهُمْ ﴾

٣. قول الله – تعالى – : ﴿ ذَٰلِكَ بِأَنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا اتَّبَعُوا الْبَاطِلَ وَأَنَّ الَّذِينَ آمَنُوا اتَّبَعُوا الْحَقَّ مِن رَّبِّهِمْ ۚ كَذَٰلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ لِلنَّاسِ أَمْثَالَهُمْ (٣) ﴾

٤. قول الله – تعالى – : ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِن تَنصُرُوا اللَّهَ يَنصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ ﴾

٥. قول الله – تعالى – : ﴿ وَالَّذِينَ كَفَرُوا فَتَعْسًا لَّهُمْ وَأَضَلَّ أَعْمَالَهُمْ ﴾

٦. قول الله – تعالى – : ﴿ ذَٰلِكَ بِأَنَّ اللَّهَ مَوْلَى الَّذِينَ آمَنُوا وَأَنَّ الْكَافِرِينَ لَا مَوْلَىٰ لَهُمْ (١١) ﴾

٧. قول الله – تعالى – : ﴿ إِنَّ اللَّهَ يُدْخِلُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ ۖ وَالَّذِينَ كَفَرُوا يَتَمَتَّعُونَ وَيَأْكُلُونَ كَمَا تَأْكُلُ الْأَنْعَامُ وَالنَّارُ مَثْوًى لَّهُمْ (١٢) ﴾

٨. قول الله – تعالى – : ﴿ أَفَمَن كَانَ عَلَىٰ بَيِّنَةٍ مِّن رَّبِّهِ كَمَن زُيِّنَ لَهُ سُوءُ عَمَلِهِ وَاتَّبَعُوا أَهْوَاءَهُم (١٤) ﴾

٩ـ قول الله – تعالى – : ﴿ مَّثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ ۖ فِيهَا أَنْهَارٌ مِّن مَّاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِّن لَّبَنٍ لَّمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِّنْ خَمْرٍ لَّذَّةٍ لِّلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِّنْ عَسَلٍ مُّصَفًّى ۖ وَلَهُمْ فِيهَا مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَمَغْفِرَةٌ مِّن رَّبِّهِمْ ۖ كَمَنْ هُوَ خَالِدٌ فِي النَّارِ وَسُقُوا مَاءً حَمِيمًا فَقَطَّعَ أَمْعَاءَهُمْ (١٥) ﴾

١٠. قول الله – تعالى – : ﴿ وَمِنْهُم مَّن يَسْتَمِعُ إِلَيْكَ حَتَّىٰ إِذَا خَرَجُوا مِنْ عِندِكَ قَالُوا لِلَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ مَاذَا قَالَ آنِفًا ۚ أُولَٰئِكَ الَّذِينَ طَبَعَ اللَّهُ عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ وَاتَّبَعُوا أَهْوَاءَهُمْ (١٦) ﴾

١١. قول الله – تعالى – : ﴿ وَالَّذِينَ اهْتَدَوْا زَادَهُمْ هُدًى وَآتَاهُمْ تَقْوَاهُمْ (١٧) ﴾

هذه هي آيات التقابل في سورة "محمد". والمتأمل فيها، المتدبر لها يجد أنها لم تسلك سبيلاً واحداً، بل تنوعت، وسلكت مسالك شتى، وقد أخذت صوراً متعددة، وأشكالاً مختلفة في تحقيقها لهذا التقابل.

وفيما يأتي بيان لهذا التعدد، وذلك التنوع، جاء التقابل في بعض المواضع في آيتين مستقلتين، فتأتي آية تخص الكافرين في الحديث، وفي بيان حالهم في الدنيا، ومآلهم في الآخرة، ويأتي مقابلها في آية أخرى في الحديث عن المؤمنين، في بيان حالهم في الدنيا، وعاقبتهم في الآخرة، ومن الآيات الدالة على ذلك قوله: ﴿ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ وَصَدُّوا۟ عَن سَبِيلِ ٱللَّهِ أَضَلَّ أَعْمَٰلَهُمْ ﴿١﴾ ﴾ وقابلها في قوله﴿ وَٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ وَءَامَنُوا۟ بِمَا نُزِّلَ عَلَىٰ مُحَمَّدٍ وَهُوَ ٱلْحَقُّ مِن رَّبِّهِمْ كَفَّرَ عَنْهُمْ سَيِّـَٔاتِهِمْ وَأَصْلَحَ بَالَهُمْ ﴿٢﴾ ﴾ كذلك قوله: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓا۟ إِن تَنصُرُوا۟ ٱللَّهَ يَنصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ ﴿٧﴾ ﴾، وجاء مقابلها في قوله: ﴿ وَٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ فَتَعْسًا لَّهُمْ وَأَضَلَّ أَعْمَٰلَهُمْ ﴿٨﴾ ﴾، وكذلك قوله: : ﴿ وَمِنْهُم مَّن يَسْتَمِعُ إِلَيْكَ حَتَّىٰٓ إِذَا خَرَجُوا۟ مِنْ عِندِكَ قَالُوا۟ لِلَّذِينَ أُوتُوا۟ ٱلْعِلْمَ مَاذَا قَالَ ءَانِفًا ۚ أُو۟لَٰٓئِكَ ٱلَّذِينَ طَبَعَ ٱللَّهُ عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ وَٱتَّبَعُوٓا۟ أَهْوَآءَهُمْ ﴿١٦﴾ ﴾، وجاء مقابلها في قوله: ﴿ وَٱلَّذِينَ ٱهْتَدَوْا۟ زَادَهُمْ هُدًى وَءَاتَىٰهُمْ تَقْوَىٰهُمْ ﴿١٧﴾ ﴾

وقد جاء هذا النوع في ثلاثة مواضع، وفي ست آيات، والمتأمل لهذا النوع يجد أنه في موضعين بدأ بذكر الكافرين، في بيان حالهم، ثم ذكر مقابله فيما يتعلق بالمؤمنين، وبيان ذلك كما يأتي: الموضع الأول في قوله: ﴿ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ وَصَدُّوا۟ عَن سَبِيلِ ٱللَّهِ أَضَلَّ أَعْمَٰلَهُمْ ﴿١﴾ ﴾ حديث عن الكافرين، ثم ذكر مقابله فيما يتعلق بالمؤمنين في قوله ﴿ وَٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ وَءَامَنُوا۟ بِمَا نُزِّلَ عَلَىٰ مُحَمَّدٍ وَهُوَ ٱلْحَقُّ مِن رَّبِّهِمْ كَفَّرَ عَنْهُمْ سَيِّـَٔاتِهِمْ وَأَصْلَحَ بَالَهُمْ ﴿٢﴾ ﴾ وفي قوله: ﴿ وَمِنْهُم مَّن يَسْتَمِعُ إِلَيْكَ حَتَّىٰٓ إِذَا خَرَجُوا۟ مِنْ عِندِكَ قَالُوا۟ لِلَّذِينَ أُوتُوا۟ ٱلْعِلْمَ مَاذَا قَالَ ءَانِفًا ۚ أُو۟لَٰٓئِكَ ٱلَّذِينَ طَبَعَ ٱللَّهُ عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ وَٱتَّبَعُوٓا۟ أَهْوَآءَهُمْ ﴿١٦﴾ ﴾ فيه حديث عن الكافرين، ثم ذكر مقابله فيما يتعلق بالمؤمنين في قوله: ﴿ وَٱلَّذِينَ ٱهْتَدَوْا۟ زَادَهُمْ هُدًى وَءَاتَىٰهُمْ تَقْوَىٰهُمْ ﴿١٧﴾ ﴾ وفي موضع واحد بدأ الحديث عن المؤمنين، ثم ذكر مقابله في الحديث عن الكافرين، وذلك في قوله: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓا۟ إِن تَنصُرُوا۟ ٱللَّهَ يَنصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ ﴿٧﴾ ﴾، وجاء مقابلها في قوله: ﴿ وَٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ فَتَعْسًا لَّهُمْ وَأَضَلَّ أَعْمَٰلَهُمْ ﴿٨﴾ ﴾

هذا جزء من التقابل، وثمة نوع آخر في آيات آخرى، فقد يُذكر التقابل في آية واحدة، وذلك في قوله: ﴿ ذَٰلِكَ بِأَنَّ ٱللَّهَ مَوْلَى ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَأَنَّ ٱلْكَٰفِرِينَ لَا مَوْلَىٰ لَهُمْ ﴿١١﴾ ﴾، وقوله:

﴿ إِنَّ اللَّهَ يُدْخِلُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ وَالَّذِينَ كَفَرُوا يَتَمَتَّعُونَ وَيَأْكُلُونَ كَمَا تَأْكُلُ الْأَنْعَامُ وَالنَّارُ مَثْوًى لَّهُمْ (١٢) ﴾، وقولــــه: ﴿ أَفَمَن كَانَ عَلَىٰ بَيِّنَةٍ مِّن رَّبِّهِ كَمَن زُيِّنَ لَهُ سُوءُ عَمَلِهِ وَاتَّبَعُوا أَهْوَاءَهُم (١٤) ﴾، وقولـه: ﴿ مَّثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ فِيهَا أَنْهَارٌ مِّن مَّاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِّن لَّبَنٍ لَّمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِّنْ خَمْرٍ لَّذَّةٍ لِّلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِّنْ عَسَلٍ مُّصَفًّى وَلَهُمْ فِيهَا مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَمَغْفِرَةٌ مِّن رَّبِّهِمْ كَمَنْ هُوَ خَالِدٌ فِي النَّارِ وَسُقُوا مَاءً حَمِيمًا فَقَطَّعَ أَمْعَاءَهُمْ (١٥) ﴾.

وقد جاء التقابل في هذه السورة في خمسة مواضع، والمتأمل فيها يجد أن الأغلب فيها أن يُذكر ما يتعلق بالمؤمنين أولاً، ثم يُذكر ما يقابله فيما يتعلق بالكافرين، جاء ذلك في أربعة مواضع في آية (١١، ١٢، ١٣، ١٤)، وفي موضع واحد جاء التقابل في هذا النوع بالبدء بالحديث عن الكافرين، ثم ذُكر ما يقابله في حق المؤمنين، جاء ذلك في آية (٣).

وثمة نوع آخر من أنواع التقابل في هذه السورة، ذُكر فيه ما يخص المؤمنين، دون ذكر مقابله في حق الكافرين، وهو نوع لطيف من أنواع التقابل، وذلك في قوله: ﴿ وَالَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَلَن يُضِلَّ أَعْمَالَهُمْ (٤) سَيَهْدِيهِمْ وَيُصْلِحُ بَالَهُمْ (٥) وَيُدْخِلُهُمُ الْجَنَّةَ عَرَّفَهَا لَهُمْ (٦) ﴾.

وهناك ملحظ آخر فيما يتعلق بتقابل المعاني في هذه السورة، وهو أن هذا التقابل جاء في أول السورة، وفي بدايتها، فالسورة مكونة من ثمان وثلاثين آية، وقد وقف التقابل عند الآية السابعة عشرة، وقد جاءت السورة في أربعة أوجه، وقد خلا الوجهان الأخيران من هذا التقابل، فقد خُصَّ التقابل في الوجهين الأول والثاني، وقد خلا الوجه الثالث والرابع منه، وقد حُصر في الوجهين الآخرين في الحديث عن الكافرين دون ذكر مقابله فيما يتعلق بالمؤمنين، حكمة بالغة

* * *

المبحث الأول: تقابل المعاني: المراد بها، أهميتها، دلالتها:

إن الناظر في كتب علوم القرآن، المتأمل لها يجد أن ثمة إشارات متناثرة هنا وهناك، وفي مواضيع متفرقة تتحدث عن المناسبة بين آي القرآن الكريم، إشارات تدل على إدراكهم العميق لما يتميز به القرآن الكريم في نظمه، يتجلى هذا التميز في ترابط آياته فيما بينها، وفي تماسك كلماته، فبعضها آخذ بعنق بعض، لا ترى فيما بينها ثغرة ولا خللا، بل هو بناء محكم متماسك مترابط فيما بينه كالبنيان المرصوص، يشد بعضه بعضاً.

وقد جاء في كتاب " البرهان في علوم القرآن" للزركشي كثير من الإشارات المهمة، والمتقدمة في موضوع التناسب، ذكره تحت عنوان: "معرفة المناسبات بين الآيات". ولهذا الباب ارتباط وثيق بما نحن بصدده في "تقابل المعاني". يقول فيه: ((واعلم أن المناسبة علم شريف، تحرز به العقول، ويُعرف به قدر القائل فيما يقول))[1]

وفي إشارته إلى أن المناسبات بين الآي علم دلالة على فهم عميق من لدنه، ودلالة مهمة تحمل في طياتها كثيراً من الإيحاء. كما أنها دعوة للإسهام في هذا العلم، وإرساء قواعده، والانطلاق في بناء مباحثه وفصوله، وهي – أيضاً – دعوة للتأمل، فهذا العلم قائم على النظر والتأمل، وطول التدبر، وإدامة الصحبة لآيات الكتاب العزيز، ثم هو من قبل هذا وبعده فتحه – سبحانه – على من يوفقه للنظر في القرآن الكريم، وذلك تكرم منه – سبحانه – وتفضل، وهو أهل الفضل والجود، وذلك فضله – سبحانه – يؤتيه من يشاء من عباده، والله ذو الفضل العظيم.

ولم يكتفِ الزركشي بهذه الإشارة، بل أتبعها ببيان ثمرة هذا العلم وفائدته، في قوله: ((وفائدته جعل أجزاء الكلام بعضها آخذاً بأعناق بعض، فيقوى بذلك الارتباط، ويصير التأليف حاله حال البناء المحكم، المتلائم الأجزاء))[2]

---

(١) البرهان في علوم القرآن: ٣٥/١

(٢) المصدر السابق: ٣٦/١

ثم أشار في خاتمة حديثه عن هذا العلم إلى ندرة الدراسات فيه، وقلة عناية العلماء به، بالرغم ما يحتويه من فوائد جمة، ودرر مفيدة تبرز بلاغة القرآن الكريم، وتظهر تماسكه، وتلاحم أجزائه، وقد عزا قلة عناية العلماء به إلى دقة هذا العلم، وغموض مسلكه، وقد استثنى من العلماء: الإمام فخر الدين الرازي، فذكر عنه أنه أكثر من النظر فيه، والحديثِ عنه في تفسيره [1]

وثمة نصوص أخرى، وإشارات قيمة للزركشي عن موضوع المناسبة في القرآن الكريم، فلم يكن ما تقدم كل ما ذكره عن هذا الأمر، فلم يزل هذا الموضوع يتردد صداه في نفسه وزواياها، ولذا عاد إليه فذكره في موضع آخر تحت مبحث " أنواع ارتباط الآي بعضها ببعض". وفي هذا العنوان إشارة إلى الارتباط الوثيق الذي يربط آي القرآن بعضها ببعض، مما يدل على أن بينها مناسبة وارتباطاً أياً كان ذلك الارتباط، فقد يكون تقابلاً أو غيره. يقول في بيان مراده من هذا المبحث: ((وقد تكون العلاقة بينهما المضادة، وهذا لمناسبة ذكر الرحمة بعد ذكر العذاب، والرغبة بعد الهدى، وعادة القرآن العظيم إذا ذكر أحكاماً ذكر بعدها وعداً ووعيداً، ليكون ذلك باعثاً على العمل بما سبق، ثم يذكر آيات التوحيد والتنزيه، ليُعلم عظيم الآمر والناهي)) [2] .

هذه بعض جهود الزركشي وإشاراته في هذا الموضوع، وبيان أهميته ومنزلته في الدراسات القرآنية، وقد ذكرتها في سياق التدليل على اهتمام علماء علوم القرآن بموضوع التناسب، والتفاتتهم إليه، وقد اقتصرتُ في الحديث عن هذا الأمر على الزركشي وكتابه؛ لمكانة هذا العالم وكتابه في الدراسات القرآنية فلا تخفى مكانة هذا الكتاب، وعلو كعبه بين كتب علوم القرآن، فله فضل السبق في كثير من موضوعاته، وكل من جاء بعده يكاد يكون عالة عليه.

---

(1) يُنظر: البرهان في علوم القرآن: ٣٦/١

(2) المصدر السابق: ٤٦٢/٣

كما أن لعلماء البلاغة نصيباً وافراً في الحديث عن موضوع التناسب، وفي الإشارة إليه، وفي تميز القرآن الكريم به، فكان ذلك وجهاً من وجوه إعجازه، ومن هؤلاء: ابن الأثير، فقد تحدث عن المقابلة، وبسط القول فيها، فذكر أنها تأتي على وجوه عدة، وذكر أن هذه المقابلات نوع من أنواع الارتباط والتناسب فيما بينها[1]، كما أفرد لها حديثاً تحت عنوان: " المؤاخاة بين المعاني" فبين المراد به، وذكر ثمرته ومزيته، مبيناً في الوقت نفسه أنه باب عجيب وعظيم، يحتاج إلى مزيد من التأمل والتدبر.[2]

وقد أشار ابن النقيب في مقدمة تفسيره إلى هذا الأمر، وأشاد به، وأشار إلى تميز القرآن الكريم فيه، وقد ذكر ذلك تحت مبحث "التناسب"، فذكر المراد به، وبلاغة القرآن الكريم فيه، يقول: ((وهو ترتب المعاني المتآخية التي تتلاءم ولا تتنافر، والقرآن العظيم كله مناسب لا تنافر فيه ولا تباين)).[3]

كما أشار إلى هذا المعنى وأبرزه –كذلك – ابن أبي الإصبع في كتابه "تحرير التحبير" ذكره في باب " صحة المقابلات"، ثم بيّن المراد به، وأقسامه، وشواهده من القرآن الكريم.[4]

هذا شيء مما ذكره علماء علوم القرآن والبلاغة عن التناسب في القرآن الكريم، والتناسب باب كبير يدخل فيه كثير من الأساليب والفنون البلاغية، وسأتناول في هذه الدراسة لوناً واحداً من ألوان التناسب في القرآن، وهو تقابل المعاني، ولن أتناوله – كذلك – على عمومها، بل سأقيد هذه الدراسة في سورة "محمد"، فستكون هذه الدراسة تطبيقية لتقابل المعاني في هذه السورة

ومن المهم جداً أن أبين المراد بتقابل المعاني، وأحب أن أوضح بادئ ذي بدء أن هذا المصطلح ليس بدعاً في الدراسات القرآنية، ولا في الدراسات البلاغية، فقد ذكر هذا

---

(١) يُنظر: المثل السائر: ٣/ ١٥٢

(٢) يُنظر: المصدر السابق: ٣/ ١٥٤

(٣) يُنظر: مقدمة تفسير ابن النقيب: ١٧٧

(٤) يُنظر: تحرير التحبير: ١٧٩.

المصطلح الزركشي، وعدّه نوعاً من أنواع ارتباط الآي بعضها ببعض. فقد نصّ على هذه التسمية، وذكر فوائدها، والأمور التي ينبغي توافرها لمن رام النظر في تقابل المعاني، والغوص في دقائقها، والكشف عن أسرارها الكامنة فيها. [1]

ومن المهم بيانه في هذا المقام: التأكيد على أنه لا يُراد بتقابل المعاني الطباق ولا المقابلة بمعناهما الاصطلاحي الذي يذكره البلاغيون في علم البديع. كلا. فالأمر أوسع دائرة بكثير من أن يُحصر في هذين المحسنين البديعيين. فضلاً أن الطباق وكذلك المقابلة لا ينطبقان كذلك على مرادي بتقابل المعاني في هذه الدراسة.

ولذا فإن تقابل المعاني أوسع دائرة من مفهوم الطباق والمقابلة عند البلاغيين، بل إن الطباق والمقابلة يكاد يكونان جزءاً من تقابل المعاني. فهما جزء منه، وينطويان تحته، وسأسير في هذه الدراسة على النظر في تقابل المعاني بمفهومها الواسع، وبميدانها الفسيح، ولن أقيد هذه الدراسة أو أضيق نطاقها بمصطلح المقابلة البلاغي عند البلاغيين .

وثمة كثير من الأصوات و الدعوات التي تنادي بتوسعة دائرة المقابلة. والإشارة إلى أنها أوسع بكثير من أن تُضيق بمجرد التقابل بين الألفاظ قلت أو كثرت.

ومن الإشارات المتقدمة في هذا: قول القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني: ((وأما المطابقة فلها شعب خفية، ومنها مكامن تغمض، وربما التبست بها أشياء لا تتميز إلا بالنظر الثاقب، والذهن اللطيف...)) [2]، وهي إشارة واضحة ومهمة إلى أن الطباق ومثلها المقابلة لا تنحصر في صور المقابلة اللفظية، كيف وهي ذات شعب متعددة. وتكمن مزية هذه الشعب وصعوبتها – كذلك – في تعددها وغموضها، وخفائها والتباسها بغيرها. ولن تتميز إلا لدى رجل حصيف ثاقب، وأين ذلك الرجل؟

---

(١) يُنظر: البرهان في علوم القرآن:٣ /٤٦٢

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه: ٤٤ .

وقد أشار إلى هذا المعنى وأكده – كذلك – القرطاجني في قوله: ((وإنما تكون المقابلة في الكلام بالتوفيق بين المعاني التي يطابق بعضها بعضاً، والجمع بين المعنيين اللذين تكون بينهما نسبة، تقتضي لأحدهما أن يُذكر مع الآخر من جهة ما بينهما من تباين، أو تقارب على صفة من الوضع تلائم بها عبارةُ أحد المعنيين عبارةَ الآخر، كما لاءم أحد المعنيين في ذلك صاحبه)).[1]

وهو نص نفيس مليء بالدلالات والإشارات المهمة المتعلقة بالمقابلة، وأنها أوسع بكثير من أن تُحصر بالألفاظ، ومكمن جماليات هذا النص أنه ربط المقابلة بالمعاني، لوجود توافق بينهما يسوغ معه وبه أن يقرنا في مقام واحد. وقد يكون الجامع بينهما التباين أو التقارب، وتلك لمحة دقيقة متقدمة عن الجامع أو الرابط الذي يجمع بين المعاني حتى ولو كان ذلك تبايناً وتضاداً.

وقد حظيت هذه الدعوات المتقدمة بقبول لدى كثير من علماء البلاغة والبيان في العصر الحديث، فجاءت أقوالهم ومواقفهم مؤيدة لتلك المقولاتآخذة بيدها إلى الظهور، والدعوة إليها، وإبرازها في الدراسات البلاغية الحديثة، ومن تلك الأصوات الحديثة والجريئة: كلام الدكتور عبدالفتاح عثمان، يقول – بعد أن أبرز جماليات أسلوب المقابلة –: ((والمقابلة في التعبير قد ترقى عن هذا المستوى اللفظي الذي يقوم فيه التضاد بين المعاني اللغوية للكلمات والجمل إلى مستوى أرحب من المفارقة التصويرية التي يبرز فيها التناقض من المواقف والأفكار والأحداث)).[2]

وممن أخذ بهذا الرأي ودعا إليه الدكتور الشحات محمد أبو ستيت، فهو ممن اهتم بالمحسنات البديعية، فله دراسات منهجية ومتخصصة في هذا العلم، وهو ممن يرى أن الطباق لا يمكن حصره في مجرد الجمع بين المعاني المتقابلة، أو في الألفاظ المتضادة،

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٥٢ .

(٢) دراسات في علم المعاني والبديع: ٢١٣ .

ولو كان الأمر كذلك لظل حلية شكلية، وزخرة لفظية خالية من الجودة الأسلوبية، ولن ترقى إلى الأساليب البلاغية، ولن يكون لها قيمتها الفنية والبلاغية.[1]

ولذا فتراه يصدع ويصرح بموقفه من المقابلة في قوله: ((وإن كنا نميل إلى التوسع في مفهوم المقابلة بما لا يؤدي إلى تداخل الفنون وخلطها؛ لنرى المقابلة تضم المشاهد التي تنهض على الموازنات والمقارنات بين أنماط مختلفة، وأصناف متباينة، وإن لم تكن أطرافها متساوية العدد، متضادة المعاني، منطوقة على الترتيب، وعلى هذا فالمشاهد القرآنية في وصف المؤمنين والكافرين، والجنة والنار، والثواب والعقاب، والمشاهد التي تصف الآيات الكونية و غيرها مما يرد على نمط المقارنة والموازنة ينبغي أن تنطوي تحت لواء المقابلة، فقول الله – تعالى – ﴿ إِنَّ ٱللَّهَ يُدْخِلُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّـٰلِحَـٰتِ جَنَّـٰتٍ تَجْرِى مِن تَحْتِهَا ٱلْأَنْهَـٰرُ ۖ وَٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ يَتَمَتَّعُونَ وَيَأْكُلُونَ كَمَا تَأْكُلُ ٱلْأَنْعَـٰمُ وَٱلنَّارُ مَثْوًى لَّهُمْ ﴿١٢﴾ ﴾ [محمد: ١٢] كل هذا وما يشبهه يدخل في باب المقابلة دون نظر إلى التضاد أو الترتيب أو العدد... وهذه إشارة يسيرة إلى موضوع ينبغي أن يُدرس بإتقان فالنظم القرآني مشحون بالمشاهد المتقابلة، والصور التي تقوم على المقارنة والموازنة)).[2]

والرائع في هذا النص، وهو مما يثبت موقفي، ويقوي مذهبي أنه استشهد فيما ذهب إليه بآية من سورة "محمد"، وهي من ضمن الآيات التي ستقوم عليها هذه الدراسة، وقد ذكر عنها أنها تدخل في صميم باب المقابلة، دون النظر إلى اعتبارات البلاغيين في قيودهم على مصطلح المقابلة، ودون النظر – كذلك – إلى التضاد، أو الترتيب، أو العدد، خاتماً قوله إلى ما تميز به النظم القرآني، وأنه من الخطأ البين، والظلم الكبير إخضاعه لكثير من القواعد والتعريفات؛ لكونه مشحوناً بالمشاهد المتقابلة، والصور التي تقوم على المقارنة والموازنة، وذلك من صميم المقابلة، وإن لم تخضع لقاعدة بلاغية، إذ لم يصطلح علماء البلاغة في انطوائها تحت مسمى علم الطباق أو المقابلة.

---

(١) يُنظر: دراسات منهجية في علم البديع: ٥٠

(٢) المصدر السابق: ٦٣.

إذن فهذا هو الميدان الواسع، والأفق الرحب لأسلوب المقابلة التي ينبغي أن تتجلى فيها، وأن تبرز في سياقها دون أن تحد بنوع أو عدد.

وينبغي أن يكون هذا التوسع، وذلك الانفتاح لفن المقابلة امتداداً لما يضعه البلاغيون، ولبنة تضاف إلى لبنات، وهي صور متجددة، وفنون متعددة تتسع لها المقابلة، ولا تضيق بها، كيف لا؟! ((وهي صور جديدة يمكن أن تدخل باب المقابلة وتثريها، وهي اختلاف الأعداد في المقابلات، فقد يقابل الأقل بالأكثر، وقد يقابل الأكثر بالأقل، وهو باب يمكن أن يتسع لدراسة متأنية تكشف أسراراً بلاغية بالوقوف على شواهده المختلفه)).[1]

وفي هذا النص النفيس تأكيد لما تقدم من أن هذا التوسع المنضبط أنه يزيد المقابلة ثراء وغناء، كما أنه يوسع الدراسة، ويفتح آفاقها الرحبة، ويكشف أسرارها البلاغية، كيف لا؟! وهي تتكئ على الشواهد البلاغية الفصيحة.

وممن دعا إلى هذا التوسع، وإلى دراسة أرحب لفن المقابلة د. عبدالواحد علام، وهو ممن عُني بالبديع، ودراسة كثير من قضاياه، يقول - بعد أن تذمر كثيراً ممن حصروا البديع بأمور شكلية، لا علاقة لها بقيمتها الفنية، ولا بوظيفتها التعبيرية، ممن داروا في فلك القزويني وشراحه، وحصروا أنفسهم ودراساتهم في آرائهم وتقيدوا بها - يقول: ((إن البعد بالمقابلة عن مجرد المقابلة بين الألفاظ إلى المقابلة بين المواقف أمر جديد أن يبشر به النقد الحديث، ويدعو إليه، وحقيق بأن يتبناه البلاغيون العرب الحريصون على تطور البلاغة تطوراً مستمداً من التراث، ومتكئاً على القديم)).[2]

وأنا معه في هذه الدعوة، وفي هذا التوسع في النظر في مفهوم المقابلة، وفي مد آفاقها، وتوسيع نطاقها؛ لكونها أسلوباً عربياً، ومحسناً بديعياً أكبر من أن يُحصر في عدد، أو أن يُقعد في قوالب، فستظل ((أمد ميداناً، وأشد افتناناً، وأكثر جرياناً، وأعجب

---

(١) دراسات في علم البديع: ١٠١

(٢) البديع المصطلح والقيمة: ١٥٢

حسناً وإحساناً، وأوسع سعة، وأبعد غوراً، وأذهب نجداً في الصناعة، وغوراً من أن تُجمع شعبها وشعوبها، وتُحصر فنونها وضروبها)).[1] هذا كلام عبدالقاهر الجرجاني عن فن من فنون القول، وهي الاستعارة، وما المقابلة عنها ببعيد؛ لكثرة شعبها، وتنوع صورها، وتعدد مظاهرها، فكلاهما أسلوب عربي، وصورة من صور جماليات الكلام، وفن من فنونه، فالمنزع واحد.

ولكن ومع هذه الدعوة، وهذا التوسع في مفهوم المقابلة لدى كثير من علماء البلاغة في القديم و الحديث إلا أن ثمة لفيفاً من العلماء ممن ضيق وتشدد في مفهومها، كما نرى ذلك عند السكاكي، والخطيب، ومن سلك مسلكهما، فهي عندهم محصورة بمقابلة الأضداد وما يلحق بها، ولا شيء سواها، وأخرجوا كثيراً من الصور والأساليب التي يمكن أن تكون داخلة في المقابلة، بل هي من صميم صورها[2]. ولكني لستُ مع هذا التضييق، وذلك التشدد، ولا آخذ به.

وقد أشار كثير من البلاغيين إلى أسرار المقابلة، وإلى ثمارها اليانعة حين تُدرس في ضوء الأساليب الفصيحة، وفي ضوء سياقها، وممن أشار إلى أسرارها البلاغية د. بسيوني عبدالفتاح فيود، يقول: ((ما من ريب في أن الجمع بين الأمور المتضادة يكسو الكلام جمالاً، ويزيده بهاء ورونقاً، فالضد كما قالوا يظهر حسنه الضد. ولكن وظيفة الطباق لا تقف عند هذا الزخرف، وتلك الزينة الشكلية، بل تتعداها إلى غايات أسمى، فلا بد أن يكون هناك معنى لطيف، ومغزى دقيق وراء جمع الضدين في إطار واحد، وإلا كان هذا الجمع عبثاً، وضرباً من الهذيان)).[3]

وقد أجمل الدكتور الشحات محمد أبو سبيت الأسرار البلاغية لهذا الفن، كاشفاً غرضه، والهدف الذي يسعى إلى تحقيقه، يقول ((لا تكمن في مجرد الجمع بين المعاني المتقابلة، والألفاظ المتضادة، فهذه حلية شكلية، وزخرفة لفظية، لا تقاس بها جودة

---

(١) أسرار البلاغة: ٤٢.

(٢) يُنظر: دراسات منهجية في علم البديع: ٦١.

(٣) علم البديع: ١٣٦. د. بسيوني عبدالفتاح فيود .

الأسلوب، ولا تقدر بها قيمته))[1]، ثم أشار إلى قيمته الحقيقية، مبيناً أنها تتجلى في ناحيتين: ((ناحية لفظية: وذلك بمجيئه في الأسلوب سلساً طيعاً غير متكلف، فيخلع عليه جزالة وفخامة، ويجعل له وقعاً جميلاً مؤثراً، وناحية معنوية: بما يحققه من إيضاح المعنى، وإظهاره، وتأكيده، وتقويته عن طريق المفارقة بين الضدين، وتصور أحد الضدين فيه تصور للآخر، وعلى هذا فالذهن عن ذكر الضد يكون مهيئاً للآخر، ومستعداً له، فإذا ورد ثبت وتأكد فيه)). [2]

إذن هذه هي المقابلة بمفهومها الواسع، وبميدانها الرحب، وذلك شيء من أسرارها البلاغية، ووظيفتها البيانية، وهو مرادي بتقابل المعاني في هذه الدراسة، إذ إن الأساس الذي قامت عليه المقابلة هو النظر في المعنى وبنائه، فهو أساس المقابلة وعمادها، فالمعنى وحده وليس شيئاً سواه، يدل على هذا ويؤكده قول الدكتور محمد أحمد علي – بعد أن بيّن الفضاء الرحب لأسلوب المقابلة، والهدف الذي تسعى إليه – يقول: ((إن القضية في المقابلات قضية معنى، وليست قضية عدد، ولا قضية تضاد حقيقي)). [3]

ومن هنا جاء العنوان في هذه الدراسة بـ: " تقابل المعاني "، وستكون هذه الدراسة تطبيقاً للمقابلة بهذا المفهوم، وستتجلى أسرارها البلاغية، ونكتها البيانية؛ لكونها تنظر إلى المقابلة بهذا المفهوم في أبلغ الأساليب وأفصحها في القرآن الكريم في سورة محمد.

---

(1) دراسات منهجية في علم البديع: 51 .

(2) المصدر السابق: 51

(3) دراسات في علم البديع: 96

المبحث الثاني: بلاغة آيات التقابل:

الموضع الأول من مواضع تقابل المعاني في السورة في قوله – تعالى –: ﴿ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ وَصَدُّوا۟ عَن سَبِيلِ ٱللَّهِ أَضَلَّ أَعْمَٰلَهُمْ ۝١﴾

استفتحت السورة بالتقابل، فقد بدأت ببيان الكافرين، وذكر حالهم، وبيان مآلهم، وعاقبة أعمالهم. كما تضمن هذا الاستفتاح براعة الاستهلال، ففيه من القوة والتشويق، والإثارة والتأثير، ولذا فإن في هذا الاستهلال إعلاماً بموضوعات السورة، وكشفاً عنها، وصدعاً بها، ولعل هذا هو السرّ بتسمية هذا المصطلح بـ"براعة الاستهلال"، ((لأن فيه بياناً وكشفاً عن المراد بيانه، لأن المتكلم يفهم غرضه من كلامه عن ابتداء رفع صوته فيه)).[1]

ولا غرو أن يهتم المتكلم بهذا الموضع ويتأنق فيه، وأن يخصه بمزيد من العناية، وأن يرفع صوته فيه.

وقد تميز القرآن الكريم بحسن مطالعه، وبراعة استهلالاته في مطالع سوره كلها، فقد بلغ الإعجاز في هذا، لأهمية المطلع، ولدلالته على ما سيأتي بعده، وإشارته إليه.

ولذا فإن سورة "محمد" بهذا الاستفتاح تعد نموذجاً بليغاً لبراعة الاستهلال، وقد ازدان هذا الاستهلال، وازداد ألقاً وتألقاً حين قام على تقابل المعاني في بيان حال المؤمنين والكافرين في قوله: ﴿ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ وَصَدُّوا۟ عَن سَبِيلِ ٱللَّهِ أَضَلَّ أَعْمَٰلَهُمْ ۝١﴾ وقد استُفتحت السورة بالموصول في قوله: ﴿ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟﴾ فهي مبتدأ وخبرها قوله: ﴿أَضَلَّ أَعْمَٰلَهُمْ﴾[2]. ولا يخفى بلاغة هذا الاستفتاح ودلالاته. ((ففي الموصول وصلته تشويق لما يرد بعده من الحكم المناسب للصلة، وإيماء بالموصول وصلته إلى علة الحكم عليه بالخبر الذي لأجل كفرهم وصدهم، وبراعة الاستهلال للغرض المقصود)).[3]

---

(١) أنوار الربيع: ٥٦/١ .

(٢) يُنظر: التبيان في إعراب القرآن: ٢٣٦ .

(٣) التحرير والتنوير: ٧٣/٢٦ .

وقد تضمن قوله: ﴿ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ وَصَدُّواْ عَن سَبِيلِ ٱللَّهِ ﴾ الإيجاز بنوعيه: الحذف والقِصَر، وهذا من بدائع نظم القرآن الكريم، وصورة من صور إعجازه، فثمة حذف في قوله: ﴿ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ ﴾ وقد أشار ابن كثير في تفسير هذه الآية إلى الحذف الكامن فيها، يقول: ﴿ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ ﴾ أي بآيات الله، كما أن في قوله: ﴿ وَصَدُّواْ ﴾ حذفاً، والتقدير: وصدوا غيرهم[1]، وتتجلى بلاغة هذا الحذف بما فيه من الإيجاز، وإحكام البناء، وقد عُرف المراد، كما أن فيه تعميماً وإبهاماً، وفي ذلك مزيد من الإنكار والتشنيع على الكافرين، وعلى الأعمال التي أقدموا عليها.

أما إيجاز القصر ففي قوله: ﴿ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ ﴾ فهي وإن كانت نازلة في كفار قريش الذين أخرجوا رسول الله ﷺ[2]، إلا أنها تعم كل من كفر بالله، وصد عن سبيله، من لدن نزول الآية إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها[3]، ولذا فقد شملت هذه الآية – على قصر ألفاظها – أقواماً لا عد لهم ولا حصر ممن كفروا بالله، وصدوا عن سبيله، من بداية الدعوة المحمدية إلى قيام الساعة، وما أكثرهم لا كثرهم الله، ولذا فهي – كما يقول ابن عطية –: ((تعم كل مَن دخل تحت ألفاظها)).[4]

ويصح أن يكون "الصد" في قوله: ﴿ وَصَدُّواْ عَن سَبِيلِ ٱللَّهِ ﴾ لازماً أو متعدياً، فعلى الأول: يكون المعنى: أي أعرضوا عن الدخول في الإسلام، وسلوك طريقه، فهو من الصدود .[5]

وأما على القول الثاني، فيكون المعنى: أنهم صدوا غيرهم عن عبادته – سبحانه – والإقرار بوحدانيته، والإيمان برسوله، ولذا فهي من الصد.[6].

---

(١) يُنظر: تفسير القرآن العظيم: ١٨٢/٤.

(٢) يُنظر: المحرر الوجيز: ١٠٩/٥.

(٣) يُنظر: الكشاف: ٥٢٩/٣ .

(٤) المحرر الوجيز: ١٠٩/٥ .

(٥) يُنظر: الكشاف: ٥٢٩/٣، و: روح المعاني: ١٩٤/١٣، و: أضواء البيان: ٤١٣/٧ .

(٦) يُنظر: جامع البيان: ١٨٠/٢١، و: أضواء البيان: ٤١٣/٧ .

وكون الفعل متعدياً أظهر وأرجح والله أعلم. وثمة أسباب لترجيح هذا القول، منها:

أولاً: أن هذا القول هو رأي ابن جرير الطبري، فقد ذكر هذا القول، واقتصر عليه. وحسبك به مفسراً ومحبراً رحمه الله.

ثانياً: أن هذا القول يتماشى مع الحذف الذي سبقت الإشارة إليه في قوله: ﴿وَصَدُّوا﴾. فقد ذكرتُ أن فيها حذفاً، وذكرتُ أن تقدير المحذوف: هو "غيرهم"، وقد أشار ابن كثير في تفسيره إلى هذا التقدير[1]، دلالة على كون الفعل متعدياً.

ثالثاً: اختيار الشيخ الشنقيطي هذا القول، واقتصاره عليه، فقد بسط القول فيها، وبيّن وجه الصواب ورجحه، يقول: ((قوله: ﴿ وَصَدُّوا عَن سَبِيلِ اللَّهِ ﴾ قيل: هو من الصدود؛ لأن الصد في الآية لازمة. وقال بعضهم: هو من الصد؛ لأن صد في الآية متعدية، وعليه فالمفعول محذوف، أي صدوا غيرهم عن سبيل الله، أي عن الدخول في الإسلام، وهذا القول الأخير هو الصواب؛ لأنه على القول بأن صد لازمة فإن في ذلك تكراراً مع قوله: ﴿الَّذِينَ كَفَرُوا﴾ لأن الكفر أعظم أنواع الصد عن سبيل الله، وأما على قول: بأن صد متعدية، فلا تكرار؛ لأن المعنى أنهم ضالون في أنفسهم، مضلون لغيرهم، بصدهم إياهم عن سبيل الله. واللفظ إذا دار بين التأكيد والتأسيس وجب حمله على التأسيس إلا بدليل يجب الرجوع إليه))[2]. وحسبك بكلامه إيضاحاً وبياناً وترجيحاً له على غيره.

فقد جمع الطاهر ابن عاشور بين هذين القولين، فذكر معنى لطيفاً، يقول: ((والصد عن سبيل الله هو صرف الناس عن متابعة دين الإسلام، وصرفهم أنفسهم عن سماع دعوة الإسلام بطريق الأولى))[3]

وقد تمت إضافة "سبيل" إلى لفظ الجلالة "الله"؛ لبيان أن هذا السبيل موصل إليه – سبحانه – كما أنها إضافة تعظيم وتشريف، فقد ازداد هذا السبيل عظمة وتشريفاً في

---

(1) يُنظر: تفسير القرآن العظيم:: ٤/ ١٨٢ .

(2) أضواء البيان: ٧/ ٤١٣ .

(3) التحرير والتنوير:٢٦/ ٧٣ .

إضافته إليه – سبحانه – ومن هنا عظمت جناية هؤلاء، وكبر جرمهم. فقد عظمت جناياتهم لعظيم السبيل الذي كفروا به، وصدوا غيرهم عنه. فقد صدوا عن شرعه والطريق الذي دعا عباده إلى سلوكه؛ لكونه الدين الذي ارتضاه لعباده، وأمرهم بسلوكه.[1]

وفي لفظة " السبيل " استعارة تصريحية أصلية. فقد استعير السبيل للدين، وتتجلى بلاغة هذه الاستعارة أن فيها بياناً لهذا الدين، وتصويراً دقيقاً له، وإظهاره في صورة المحسوس، فحسبك به أنه سبيل قويم، لا عوج فيه ولا اعوجاج. فهو سبيل آمن من الاعوجاج والانحراف. فيأمن معه سالكه من السقوط والهلاك. وقد استُعير السبيل للدين؛ لكون ((الدين يوصل إلى رضا الله كما يوصل السبيل السائر فيه إلى بغيته)).[2]

وبعد أن ذكر – سبحانه – حال الكافرين، وعظيم جرمهم بيَّن عقابهم المترتب على صدهم عن سبيل الله في قوله: ﴿أَضَلَّ أَعْمَالَهُمْ﴾، والمعنى: أنه – سبحانه – أحبط أعمالهم، وأبطلها فلم يجعل لها في الآخرة جزاء ولا وثواباً؛ لأنها عُملتْ في سبيل الشيطان، وعلى غير هدى من الله، ولا بصيرة. وهذا كقوله – تعالى –: ﴿ وَقَدِمْنَآ إِلَىٰ مَا عَمِلُواْ مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَٰهُ هَبَآءً مَّنثُورًا ﴾ [الفرقان:٢٣][3]، والمراد بالأعمال هنا ((ما عملوه في كفرهم، مما كانوا يسمونها مكارم، وصلة الأرحام، وفك الأسارى، وقرى الأضياف، وحفظ الجوار)).[4]

وقيل المراد بـ ﴿ أَضَلَّ أَعْمَالَهُمْ ﴾ أنه – سبحانه أبطل كيدهم ومكرهم برسول الله ﷺ، فجعل الدائرة تدور عليهم، وعاد وبال أمرهم عليهم خسراناً.[5]

---

(١) يُنظر: المحرر الوجيز: ٥/ ١٠٩، و: التحرير والتنوير: ٢٦/ ٧٣ .

(٢) التحرير والتنوير: ٢٦/ ٧٣.

(٣) يُنظر: جامع البيان: ٢١/ ١٨٠، و: تفسير القرآن العظيم: ٤/ ١٨٢، و:معاني القرآن وإعرابه: ٥/ ٥. للزجاج

(٤) الكشاف: ٣/ ٥٢٩.

(٥) يُنظر:معالم التنزيل: ١٧٧.

ولا تعارض بين هذين القولين، فالآية تحتمل هذا كله، فقد أبطل – سبحانه – أعمالهم، وأحبطها فلم ينتفعوا بها في الآخرة، كما رد كيدهم في نحورهم، و عاد وبال مكرهم برسول الله ﷺ على أنفسهم، وتتجلى بلاغة القرآن الكريم أن عبّر عن هذه المعاني كلها بقوله: ﴿أَضَلَّ أَعْمَٰلَهُمْ﴾.

ذكر الزمخشري دلالة لفظة ﴿ أَضَلَّ ﴾ وأصلها مبيناً بلاغتها ودلالتها على المعنى المراد، يقول: ((أضل أعمالهم: أبطلها وأحبطها، وحقيقته جعلها ضالة ضائعة ليس لها من يتقبلها ويثيب عليها، كالضالة من الإبل التي هي بمضيعة لا رب لها يحفظها، ويعتني بأمرها، أو جعلها ضالة في كفرهم ومعاصيهم مغلوبة بها كما يضل الماء في اللبن))[1]، ولذا فكأن هذه الأعمال التي أحبطها – سبحانه – وأبطلها كأنها قد ضلت طريقها فسارت على غير هدى، ولذا فلم ينتفع بها صحابها، ولن يرى أثرها وثوابها في الدنيا ولا في الآخرة؛ لأن الله قد أحبطها، وما ظلمهم الله، وما ربك بظلام للعبيد، فقد كان ذلك جزاء كفرهم ومكرهم وصدهم عن سبيل الله جزاء وفاقا.

وبعد أن ذكر – سبحانه – حال الكافرين ومآلهم ذكر ما يقابله من حال المؤمنين، وحسن مآلهم في قوله: ﴿ وَٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ وَءَامَنُواْ بِمَا نُزِّلَ عَلَىٰ مُحَمَّدٍ وَهُوَ ٱلْحَقُّ مِن رَّبِّهِمْ كَفَّرَ عَنْهُمْ سَيِّـَٔاتِهِمْ وَأَصْلَحَ بَالَهُمْ ﴿٢﴾ ﴾

وقد أشار كثير من المفسرين إلى هذا التقابل، وأشادوا به، ومن أولئك الرازي، فقد ذكر أن قوله: ﴿ وَءَامَنُواْ بِمَا نُزِّلَ عَلَىٰ مُحَمَّدٍ ﴾ جاء في مقابلة قوله: في حق الكافرين ﴿ وَصَدُّواْ ﴾.[2]

ومنهم: البقاعي فقد صدّر هذه الآية بقوله: ((ولما ذكر أهل الكفر معبراً عنهم بأدنى طبقاتهم ليشمل من فوقهم ذكر أضدادهم كذلك ليعم من كان منهم من جميع الفرق فقال ﴿ وَٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ ... ﴾)).[3]

---

(١) الكشاف: ٣ / ٥٢٩.

(٢) يُنظر: مفاتيح الغيب: ٣٥/٢٨.

(٣) نظم الدرر: ١٩٧/١٨.

وكذلك الشوكاني فقد أشار إلى هذا التقابل بقوله: ((ولما ذكر فريق الكافرين أتبعهم بذكر فريق المؤمنين، فقال ﴿ وَالَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَءَامَنُوا بِمَا نُزِّلَ عَلَىٰ مُحَمَّدٍ وَهُوَ الْحَقُّ مِن رَّبِّهِمْ كَفَّرَ عَنْهُمْ سَيِّئَاتِهِمْ وَأَصْلَحَ بَالَهُمْ ﴿٢﴾ ﴾)).[1]

وأيضاً الطاهر ابن عاشور فقد ذكر أن هذه الآية تقابل فريق الذين كفروا، وهو فريق الذين آمنوا وعملوا الصالحات .[2]

ومن المفسرين أخيراً: سيد قطب، فقد أشار إلى تقابل المعاني في التعبير عن الفريقين، فذكر أن قوله: ﴿ وَالَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَءَامَنُوا بِمَا نُزِّلَ عَلَىٰ مُحَمَّدٍ وَهُوَ الْحَقُّ مِن رَّبِّهِمْ كَفَّرَ عَنْهُمْ سَيِّئَاتِهِمْ وَأَصْلَحَ بَالَهُمْ ﴿٢﴾ ﴾ جاءت مقابلة لما تقدمها .[3]

وقد تعمدتُ ذكر هؤلاء المفسرين وإشارتهم إلى تقابل المعاني في هذه الآية؛ للدلالة على أن تقابل المعاني كان أسلوباً حاضراً في أذهان هؤلاء المفسرين، وتحت أنظارهم، ولذا فقد أشاروا إليه، وأشادوا به.

وقد تم التعبير عن هذا التقابل بأسلوب جزل، انطوى على كثير من الأسرار البلاغية، والنكت البيانية، وقد تجلت تلك الأسرار في الآية كلها، وهذه وقفة مع هذا التقابل، وإشارة إلى أسراره البلاغية، فقد استُفتحت الآية بقوله: ﴿ وَالَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ ﴾، وهم الذين ((آمنت قلوبهم وسرائرهم، وانقادت لشرع الله جوارحهم وبواطنهم وظواهرهم))[4]، والسرُّ البلاغي في التعبير عنهم بطريق الموصول في هذا السياق هو: الإيماء إلى سبب بناء الخبر وعلته، أي لأجل إيمانهم وعملهم الصالحات.[5]

---

(١) فتح القدير: ٥/ ٢٩.

(٢) يُنظر: التحرير والتنوير: ٢٦/ ٧٤.

(٣) يُنظر: في ظلال القرآن: ٦/ ٣٢٨١ .

(٤) تفسير القرآن العظيم: ٤/ ١٨٢

(٥) يُنظر: التحرير والتنوير: ٢٦/ ٧٤ .

وقد ذكر أبو السعود أن قوله: ﴿ وَٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ ﴾ عام لجميع المؤمنين[1]. ولذا فالآية من إيجاز القصر، فهي ثناء عام على كل من آمن وعمل صالحاً. فقد حوت الآية على قصر ألفاظها كل المؤمنين، وشملتهم بالمدح والثناء.

كما أشار الشوكاني إلى هذا العموم، وإلى هذا الإيجاز، بقوله: ((ظاهر هذا العموم فيدخل تحته كل مؤمن من المؤمنين الذين يعملون الصالحات، ولا يمنع من ذلك خصوص سببها، فالاعتبار بعموم اللفظ لا بخصوص السبب))[2].

وقوله: ﴿ وَءَامَنُواْ بِمَا نُزِّلَ عَلَىٰ مُحَمَّدٍ ﴾ إطناب بعطف الخاص على العام، وقد ذكر كثير من المفسرين أسرار هذا الأسلوب، وبلاغة هذا العطف، وارتباطه – كذلك – بالسياق الذي ورد فيه، كما أن له علاقة – كذلك – بالتقابل وتأكيداً له. ففي ذكر الإيمان بما نُزّل على محمد ﷺ، والتأكيد عليه مع اندراجه فيما تقدمه، ودخوله فيه إشارة إلى أنه لا يتم إيمان العبد ولا يصح إلا به[3]، كما أن في ذلك تعظيماً لهذا المنزَّل، وتنويهاً بشأنه، والإشارة إلى سمو مكانه من بين سائر ما يجب الإيمان به[4]. فهو من أعظم أركان الإيمان، إشارة إلى أنه الحق الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه[5]، وقد أُكدتْ هذه المعاني، وجاء تقريرها في قوله: ﴿ وَهُوَ ٱلْحَقُّ مِن رَّبِّهِمْ ﴾ فقد جاءت هذه الجملة المعترضة تأكيداً لأحقية القرآن الكريم، ووجوب الإيمان به، فإذا كان هذا قدره، وتلك مكانته، فلا غرو أن يُفرد بالذكر، وأن يُخص بالحديث، ومن هنا تتبين العلاقة الوثيقة بين الإطناب بعطف الخاص على العام وبين الجملة المعترضة، ومنه تتبين أهمية دراسة البلاغة القرآنية في ضوء النظم الذي لفها، والسياق الذي جاءت فيه، فإن في ذلك كشفاً للمعنى، ودلالة على ارتباط هذه الأساليب بعضها ببعض.

---

(١) يُنظر: إرشاد العقل السليم: ٨/ ٩١

(٢) فتح القدير: ٥ / ٢٩.

(٣) يُنظر: تفسير القرآن العظيم: ٤/ ١٨٢.

(٤) يُنظر: روح المعاني: ١٣/ ١٩٥.

(٥) يُنظر: محاسن التأويل: ١٥/ ٥٣٧٢ .

كما أن إفراد القرآن بالذكر هنا مع دخوله فيما تقدمه دلالة على علو شأنه، وعلو شأن المؤمنين الذين أقبلوا عليه، وآمنوا به، فقد عرفوا قدره. كما أن ذلك يتضمن حطاً من شأن الكافرين حين أعرضوا عنه، وكفروا به، ومن هنا تتجلى بلاغة تقابل المعاني في هذا السياق، فالمدح هنا يقابله ذم هناك، فهنا إيمان، وهناك كفر، وهنا إقبال، وهناك صدٌّ وعزوف عنه.

وقد ذُكرت هذه الجملة المعترضة ﴿ وَهُوَ ٱلْحَقُّ مِن رَّبِّهِمْ ﴾ في مقام التقابل بين الفريقين، ولذا فإن لها أثراً فيه، كما أن فيها تحقيقاً لهذا التقابل وإبرازه، وقد أشار الطاهر ابن عاشور إلى علاقة هذه الجملة في التقابل في قوله: ((وزيد في جانب المؤمنين التنويه بشأن القرآن بالجملة المعترضة في قوله: ﴿ وَهُوَ ٱلْحَقُّ مِن رَّبِّهِمْ ﴾ وهو نظير الوصف بسبيل الله في قوله: ﴿ وَصَدُّواْ عَن سَبِيلِ ٱللَّهِ ﴾. وعُبِّر عن الجلالة هنا بوصف الربوبية؛ زيادة في التنويه بشأن المسلمين على نحو قوله: ﴿ وَأَنَّ ٱلْكَٰفِرِينَ لَا مَوْلَىٰ لَهُمْ ﴿١١﴾ ﴾ فلذلك لم يقل وصدوا عن سبيل ربهم)).[1]

وقد تضمن قوله: ﴿ وَهُوَ ٱلْحَقُّ مِن رَّبِّهِمْ ﴾ كثيراً من الأسرار البلاغية، وقد وُظفت تلك الأسرار في إظهار هذا التقابل وإبرازه في هذا السياق، فهي جملة معترضة بين المبتدأ والخبر، وقد سيقت لإثبات شهادة الله – عزَّ وجل – بأن القرآن المنزَّل على رسوله محمد – عليه الصلاة والسلام – هو الحق الثابت الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه.[2]

وتلك حقيقة ثابتة ومقررة، وقد جاء نظم الجملة مؤكداً لهذه الحقيقة، ومقرراً لها. فقد جاءت هذه الجملة المعترضة بطريق الحصر بطريق تعريف الجزأين، فقد قُصرت الأحقية على القرآن الكريم بهذا الطريق القوي القويم، فقد تضمنت نفياً وإثباتاً، فقد أثبتت الأحقية للقرآن، ونفته عما عداه من الكتب الباطلة المنحرفة.[3]

---

(١) التحرير والتنوير: ٧٥/٢٦

(٢) يُنظر: أضواء البيان: ٤١٦/٧ .

(٣) يُنظر: روح المعاني: ١٩٥/١٣ .

تتجلى قيمة هذا الحق، وتبرز مكانته أنه من الله، وقد تم التعبير عن ذلك والإشارة إليه بقوله: ﴿ مِن رَّبِّهِمْ ﴾ فقد أوحت لفظة الربوبية بأنه – سبحانه – سيد هؤلاء المؤمنين، ومالك أمرهم، المتصرف في شؤونهم كلها المدبر لأحوالهم على خير الوجوه وأكملها، ولذا أنزل عليهم خير كتبه، وأرسل لهم خير رسله، فلا غرو – والحالة هذه – أن يقبلوا عليه، ويؤمنوا به، ولا غرو – أيضاً والحالة هذه – أن يكون هذا القرآن خير الكتب، وأن يكون حقاً وصدقاً، وتلك حقيقية ثابتة ومقررة.

وبعد أن ذكر – سبحانه – عمل المؤمنين وأوصافهم، وبعد أن أثنى عليهم بها، بعد ذلك ذكر جزاءهم وعاقبة أمرهم الحميدة في قوله: ﴿ كَفَّرَ عَنْهُمْ سَيِّئَاتِهِمْ وَأَصْلَحَ بَالَهُمْ ﴾ وقد ذُكر هذا الجزاء مقابل قوله: في الآية التي قبلها ﴿ أَضَلَّ أَعْمَالَهُمْ ﴾ فقد قابل – سبحانه – تكفير سيئات المؤمنين، وإصلاح بالهم بإضلال عمل الكافرين، والضد يجلو حسنه الضد، فإنّ مما يظهر هذا الجزاء ويبرزه أن كان من الله – سبحانه وتعالى – لعباده المؤمنين، وكان ذلك نظير عمله بالكافرين، ففي الوقت الذي أضل فيه عمل الكافرين فهو هنا في حق المؤمنين يكفر سيئاتهم، ويصلح بالهم، والجزاء من جنس العمل، وما أجمل هذا التقابل، فإن أعمال الكافرين تُبطل حتى ولو كانت أعمالاً صالحة في ظاهرها من صلة وبر ومكارم أخلاق، ((وبينا يُبطل العمل، ولو كان صالحاً من الكافرين فإن السيئة تُغفر للمؤمنين، وهو تقابل تام مطلق يبرز قيمة الإيمان وقدره عند الله وفي حقيقة الحياة))[1].

إذن فقد أظهر هذا التقابل تفضله – سبحانه – بالمؤمنين بأن محا عنهم نظير أفعالهم سيئ أعمالهم فلم يؤاخذهم بها، ولم يعاقبهم عليها، تكرماً منه وتفضلاً[2]، وللرازي وقفة نفسية مع لفظة ﴿ كَفَّرَ ﴾ ودلالاتها، يقول: ((﴿ كَفَّرَ عَنْهُمْ سَيِّئَاتِهِمْ ﴾ أي سترها، وفيه إشارة إلى بشارة ما كانت تحصل بقوله: "أعدمها و محاها"، لأن محو الشيء

---

(١) في ظلال القرآن: ٦/ ٣٢٨١ .

(٢) يُنظر: جامع البيان: ٢١/ ١٨٢ .

لا ينبئ عن إثبات أمر آخر مكانه، وأما الستر فينبئ عنه؛ وذلك لأن من يريد ستر ثوب بال أو وسخ لا يستره بمثله وإنما يستره بثوب نفيس نظيف، ولا سيما الملك الجواد إذا ستر على عبده ثوبه البالي أمر بإحضار ثوب من الجنس العالي لا يحصل إلا بالثمن الغالي)).[1]

وبعد أن ذكر– سبحانه – تكفير السيئات في حق المؤمنين أعقبه بقوله: ﴿وَأَصْلَحَ بَالَهُمْ﴾ فقد أسبغ عليهم – سبحانه – النعمة، وزاد في التفضل عليهم، والإحسان بهم، فإن كان تكفير السيئات يجدون أثرها ونفعها في الآخرة، فقد خصهم – سبحانه – بنعمة أخرى ينالون نفعها، ويحسون بأثرها وتأثيرهم عليها في الدنيا، وهو إصلاح البال، والمراد بالبال: الأمر والشأن والحال[2]، وهي معان متقاربة[3]، ومرادة كلها، كما أنه يطلق كذلك على القلب، وما يخطر عليه، ذكر هذا المعنى الطاهر ابن عاشور، وأتبعه بقوله: ((وإصلاح البال يجمع الأمور كلها؛ لأن تصرفان الإنسان تأتي على حسب رأيه، فالتوحيد أصل صلاح بال المؤمن)).[4]

فإصلاح البال نعمة عظمى، ولذا فإن إبرازها في هذا السياق، وذكرها جزاء للمؤمنين نظير إيمانهم بربهم، وإقبالهم على كتابه مقابل من كفر بالله، وصد عنه دلالة على ذلك وإشارة إليه، وقد أشار سيد قطب إلى هذا المعنى، بقوله: ((وإصلاح البال نعمة كبرى تلي نعمة الإيمان في القدر والقيمة والأثر، والتعبير يلقي ظلال الطمأنينة و الراحة والثقة والرضا والسلام، ومتى صلح البال استقام الشعور والتفكير، واطمأن القلب والضمير وارتاحت المشاعر والأعصاب، ورضيت النفس، واستمتعت بالأمن والسلام، وماذا بعد هذا من نعمة أو متاع إلا أنه الأفق المشرق الوضيء الرفاف)).[5]

---

(1) مفاتيح الغيب: ٣٥/٢٨ .

(2) يُنظر: جامع البيان: ١٨٢/٢١.

(3) يُنظر: تفسير القرآن العظيم: ١٨٢/٤ .

(4) التحرير والتنوير: ٧٥/٢٦ .

(5) في ظلال القرآن: ٣٢٨١/٦ .

وقد ذكر البقاعي أن هذه الآية والتي قبلها من الاحتباك، وقد بيّنه بقوله: ((ذكرُ ضلال الكفار أولاً دليلاً على إرادة الهدى للمؤمنين ثانياً، وإصلاح البال ثانياً دليل على حذف إفساده أولاً))[1].

ولا يخفى أن للاحتباك أثراً كبيراً في إظهار التقابل وإبرازه؛ إذ هو قائم على التقابل، فما يُذكر في الأول يغني عن ذكره في الثاني؛ لحضور ذكره في البال، وورودِه عليه حين يُذكر ما يقابله. ولذا فإن في هذا الاحتباك تأكيداً على وجود التقابل بين هاتين الآيتين.

الموضع الثاني من مواضع التقابل في السورة في قوله – تعالى – : ﴿ ذَٰلِكَ بِأَنَّ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ ٱتَّبَعُوا۟ ٱلْبَٰطِلَ وَأَنَّ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ ٱتَّبَعُوا۟ ٱلْحَقَّ مِن رَّبِّهِمْ ۚ كَذَٰلِكَ يَضْرِبُ ٱللَّهُ لِلنَّاسِ أَمْثَٰلَهُمْ ﴿٣﴾ ﴾

ذكر – سبحانه – في هذه الآية ما يخص الكافرين في قوله: ﴿ ذَٰلِكَ بِأَنَّ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ ٱتَّبَعُوا۟ ٱلْبَٰطِلَ ﴾ ثم ذكر مقابله في حق المؤمنين في قوله: ﴿ وَأَنَّ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ ٱتَّبَعُوا۟ ٱلْحَقَّ مِن رَّبِّهِمْ ۚ كَذَٰلِكَ يَضْرِبُ ٱللَّهُ لِلنَّاسِ أَمْثَٰلَهُمْ ﴾.

ومما تجدر الإشارة إليه أن تقابل المعاني هنا أوسع دائرة، وأشمل من أسلوب المقابلة في علم البديع، فالمقابلة على المصطلح البديعي في هذه الآية منحصرة بين لفظتي: " كفروا، وآمنوا". وبين لفظتي: " الباطل، والحق". بيد أن تقابل المعاني أوسع من ذلك وأشمل فهو في التركيب كله، وكأنه تقابل بين فريقين و بين صورتين.

يدل على أنه في التركيب قول الطاهر ابن عاشور: ((واتباع الباطل واتباع الحق تمثيليتان لهيئتي العمل بما يأمر به أئمة الشرك أولياءهم، وما يدعو إليه القرآن، أي عملوا بالباطل، وعمل الآخرون بالحق))[2].

والصورة الأولى في التقابل في هذه الآية في قوله: ﴿ ذَٰلِكَ بِأَنَّ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ ٱتَّبَعُوا۟ ٱلْبَٰطِلَ ﴾ ولهذه الآية صلة وثيقة بالآيتين اللتين قبلها، كما أنه امتداد لذلك التقابل، وبيان له، وقد تجلى هذا الارتباط من افتتاح صدر الآية بقوله: ﴿ ذَٰلِكَ ﴾، يقول البقاعي في الدلالة

---

(١) نظم الدرر: ١٨/ ١٩٩

(٢) التحرير والتنوير: ٢٦/ ٧٧

على المعنى، والإشارة إليه: (("ذلك" أي الأمر العظيم الذي ذُكر هنا من جزاء الطائفتين بأن أي بسبب))[1]، وقد ذكر كثير من المفسرين هذا المعنى، وأكدوا عليه في حديثهم عن معنى "ذلك". ودلالتها في التقابل، وعلاقتها بما قبلها، ولولا خشية الإطالة لذكرتُ أقوالهم في ذلك[2]، وأكتفي بذكر كلام الطاهر ابن عاشور عن صدر هذه الآية، وبيان علاقتها بما تقدمها، يقول: ((هذا تبيين للسبب الأصيل في إضلال أعمال الكافرين، وإصلاح بال المؤمنين، والإتيان باسم الإشارة لتمييز المشار إليه أكمل تمييز تنويها بها)).[3]

وقد تضمن كلامه الإشارة إلى بلاغة اسم الإشارة "ذلك" فذكر أن الغرض منه: تمييز المشار إليه، وذلك أن في الإشارة إلى الشيء تحديداً له وتمييزاً، فقد ظهر وتميز فصح معه الإشارة إليه، كما أن في ذلك تنويهاً بشأنه، والإشارة إلى عظمته وأهميته على حد – قوله تعالى –: ﴿ ذَٰلِكَ ٱلْكِتَٰبُ لَا رَيْبَ فِيهِ ﴾.[4]

كما أن قوله: "بِأَنَّ" تأكيد لارتباط هذه الآية بما تقدمها من الآيات، وأنها تمت إليها بصلة وسبب وثيق، ولذا فكان لها أثر كبير في هذا التقابل وإبرازه، يتجلى ذلك في دلالة الباء في قوله: "بِأَنَّ" على السببية، فهذه الباء ومجرورها في محل رفع خبر لما تقدمها[5]، والمعنى: أن ما حصل لكل فريق من الفريقين فإن ذلك كان بسبب اتباع الكافرين الباطل، وبسبب اتباع المؤمنين الحق من ربهم.[6]

---

(١) نظم الدرر: ١٨/ ١٩٩

(٢) للوقوف على هذه الأقوال: يُنظر: جامع البيان: ٤/ ١٨٢، الكشاف: ٣/ ٥٣٠، المحرر الوجيز: ٥/ ١١٠، حاشية الشهاب: ٨/ ٤١، حاشية زادة: ٤/ ٣٢٤، روح المعاني: ١٣/ ١٩٥، فتح القدير: ٥/ ٣٠، محاسن التأويل: ١٥/ ٥٣٧٣، وغيرهم .

(٣) التحرير والتنوير: ٢٦/ ٧٦ .

(٤) البقرة: ٢ .

(٥) يُنظر: الكشاف: ٣/ ٥٣٠ .

(٦) يُنظر: التحرير والتنوير: ٢٦/ ٧٦ .

وأما المعنى الذي تم التقابل فيه في هذه الآية فهو في قوله ﴿ ذَٰلِكَ بِأَنَّ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ ٱتَّبَعُوا۟ ٱلْبَٰطِلَ ﴾ وقد تم مقابلته بقوله ﴿ وَأَنَّ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ ٱتَّبَعُوا۟ ٱلْحَقَّ مِن رَّبِّهِمْ ﴾ فقد اتبع الكافرون ((الشيطان فأطاعوه، وهو الباطل))[1]، بخلاف المؤمنين الذين اتبعوا الحق من ربهم، والمراد به ((محمد وما جاءهم به من عند ربه من النور والبرهان))[2]

وقد تم التعبير عن هذا التقابل بألفاظ بليغة كشفته، وأبرزته في هذا السياق، فحسب ضلال الكافرين وضياعهم اتباعهم للباطل، وقد صورت لفظة " ٱلْبَٰطِلَ " بما تضمنته من إيحاء حال هؤلاء الكافرين ومآلهم، فقد عبرت عنه أتم تعبير وأصدقه، فما الظن فيمن جعل الباطل له هادياً ودليلاً، فهو يسير في الباطل، ويؤول إليه؟! بخلاف عباد الله المؤمنين فقد اتبعوا الحق، وساروا في ركابه، ولذا فقد هُدوا واهتدوا، ونالوا ثناء ربهم عليهم بسببه، وكيف لا يتبعون الحق وهو من ربهم؟!

ولذا فإن لقوله: ﴿ مِن رَّبِّهِمْ ﴾ ارتباطاً وثيقاً في هذا التقابل، فقد سار هؤلاء المؤمنون على هدى وبصيرة، كيف لا وهم يتبعون أمراً صادراً من ربهم الخبير ببواطن النفوس وبما يصلحها ويزكيها؟! فهم العبيد المنقادون الطائعون لأمر ربهم وخالقهم، فهو سيدهم ومالك أمرهم، بخلاف الكافرين الذين اتبعوا الباطل، وقد ابتدعوه من عند أنفسهم، وأملته عليهم شياطينهم من الإنس والجن، وقادتهم إليه شهواتهم وأهواؤهم المنحرفة، ولذا فقد ضلوا وأضلوا، ومن هنا جاء التقابل في هذه الآية لإبراز البون الشاسع، والهوة السحيقة بين الفريقين فشتان شتان، وقد تم إظهار هذا الفرق من خلال هذا التقابل، ومن هنا تتجلى بلاغة هذا التقابل في إظهار المعاني وكشفها، وقد تم توظيف هذا التقابل في بيان ما عليه الكافرون من الضلال والضياع، وذمهم عليه، وفي بيان ما عليه المؤمنون من الانقياد والهداية، والثناء عليهم به، وقد تم هذا التقابل لحكمة بالغة، تم التعبير عنها والإشارة إليها بقوله ﴿ كَذَٰلِكَ يَضْرِبُ ٱللَّهُ لِلنَّاسِ أَمْثَٰلَهُمْ ﴾

---

(1) جامع البيان: ٤/ ١٨٢.

(2) المصدر السابق: ٤/ ١٨٢.

الموضع الثالث من مواضع التقابل في السورة في قوله – تعالى – :

بين قوله: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِن تَنصُرُواْ ٱللَّهَ يَنصُرۡكُمۡ وَيُثَبِّتۡ أَقۡدَامَكُمۡ ۝٧ ﴾ وقوله ﴿ وَٱلَّذِينَ كَفَرُواْ فَتَعۡسٗا لَّهُمۡ وَأَضَلَّ أَعۡمَٰلَهُمۡ ۝٨ ﴾

معنيان متقابلان في هاتين الآيتين. في الأولى حث للمؤمنين أن ينصروا الله، والوعد الصادق منه – سبحانه – بنصره لهم، وتثبيت أقدامهم، وفي الآية الثانية الخزي والشقاء للكافرين، وإضلال أعمالهم.

وقد تم عرض هذين المعنيين بأبلغ قول وأجزله، بقول بليغ يتلاءم مع مضمون هاتين الآيتين، ويبين هذا التقابل ويبرزه أتم بيان، ويوضحه، ويعلي من شأنه وقدره.

فأما ما يخص المؤمنين ففي قوله: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِن تَنصُرُواْ ٱللَّهَ يَنصُرۡكُمۡ وَيُثَبِّتۡ أَقۡدَامَكُمۡ ۝٧ ﴾ فقد استُفتحت الآية بالموصول في قوله: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ ﴾ وفي ذلك مزيد من التودد إليهم، والترغيب لهم للإقدام على الجهاد في سبيل الله، فقد اقتض المقام الاهتمام بالمؤمنين وشأنهم، كما اقتض المقام – كذلك – الحفاوة بأمر الجهاد، والعناية به، ولذا فقد نُودوا في هذا المقام بأحب الأوصاف وأعلاها قدراً وشأناً. كما أن في هذا الموصول إشارة إلى أن إيمانهم بالله يقتضي هذه النصرة، وهذا الجهاد. فكيف لا ينصرون دين الله، ويعلون كلمته، ويحاربون أعداءه، وهم المؤمنون الصادقون؟! فإن هذا من متممات الإيمان ومستلزماته.[1]

إذن فقد اقتضى إيمانهم بربهم أن ينصروا دينه، ومن بدائع القرآن وعجائبه أن تم التعبير عن هذا المعنى بأداة الشرط "إنْ" في هذا السياق، بخلاف "إذا" وهاتان الأداتان وإن كانتا من أدوات الشرط إلا أن لكل واحدة منهما مقاماً تختص به دون الأخرى، فـ"إذا" تأتي في الأمور المتيقن حدوثها، المجزوم بوقوعها، بخلاف "إنْ" فتأتي في الأمور المشكوك في وقوعها، المحتمل حدوثها، فإذا تبين هذا وتقرر فكيف جاءت أداة الشرط "إنْ" في هذا المقام، والحديث هنا عن المؤمنين، وعن أمرهم بنصرة دين الله؟! فكأن المقام هنا لـ"

(١) يُنظر: التحرير والتنوير: ٢٦/ ٨٤.

إذا" ولكن تم التعبير بـ" إنْ" لأسرار بلاغية مراد بيانها وتقريرها في هذا المقام، فالمقام هنا مقام جهاد وإقدام على منازلة الكافرين ومقاتلتهم، فقد تضعف النفوس، وقد تحجم ولا تقبل، وقد تخاف وتتردد، فالموقف إذن عصيب، والنفس عزيزة على صاحبها، ومن ذا يهون عليه أن تُزهق روحه، وتُقتل نفسه، ولذا جيء بهذه الأداة " إنْ" في هذا المقام؛ تعبيراً عن هذه المعاني، وإشارة إليها.

وقد أشار الطاهر ابن عاشور إلى هذا المعنى في حديثه عن بلاغة هذه الأداة، وسرّ اختيارها في هذا المقام، يقول: ((وجيء في الشرط بحرف " إنْ" الذي الأصل فيه عدم الجزم بوقوع الشرط؛ للإشارة إلى مشقة الشرط وشدته ليجعل المطلوب به كالذي يشك في وفائه به))[1]، ولكن وإن شق هذا الأمر، وعزّ على كثير من النفوس، وإن ضعفت كثير من النفوس البشرية، وترددت أو خافت وأحجمت إلا أن المؤمن قد باع نفسه لله، ولذا فهو يقدم ولا يحجم، ويبيع نفسه رخيصة في سبيل الله، بل تهون عليه نفسه – وما هي برخيصة – في أن يقدمها نصرة لله ولدينه.

ولا يقدم على هذا الأمر إلا مؤمن بالله حق الإيمان، متيقن بوعده، متلهف على جنته، وليس هذا إلا للمؤمن، ولعلّ هذا هو السرُّ في افتتاح الآية بنداء المؤمنين، وفي إيثار الإيمان هنا دون سواه، ومن هنا تتجلى بلاغة هذه الآيات، ويتبين منه ارتباط بعضها ببعض، وأثر كل واحد منها في الآخر.

والمراد بنصرة المؤمنين لله أي ((نصرهم لدينه ولكتابه وسعيهم وجهادهم في أن تكون كلمته هي العليا، وأن تُقام حدوده في أرضه، وتُمتثل أوامره، وتُجتنب نواهيه، ويُحكم في عباده بما أنزل الله على رسوله)) .[2]

وقد تضمن قوله: ﴿يَنصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ﴾ جزاء المؤمنين، كما أنه جواب للشرط المتقدم، كما أنه المعنى الذي يخص المؤمنين، وأحد وجهي التقابل في هذا الموضع، وقد

---

(١)التحرير والتنوير: ٢٦/ ٨٥ .

(٢) أضواء البيان: ٧/ ٤٣٢ .

تم مقابلته بقوله: في الآية التي تليها في قوله: ﴿ وَالَّذِينَ كَفَرُوا فَتَعْسًا لَّهُمْ وَأَضَلَّ أَعْمَالَهُمْ ﴾.
إذن فجزاء المؤمنين أن الله ينصرهم، ويثبت أقدامهم، فهو وعد منه – سبحانه – بأن ينصر المؤمنين على أعدائهم، ويظهرهم عليهم، فهو وعد منه – سبحانه – بأن ينصر دينه وأولياءه.[1]

وقد أتبع – سبحانه – هذه النصرة بتثبيت الأقدام، وهو وعد منه – سبحانه – أن يثبتهم عند القتال، ومواطن النزال على الإسلام[2]، وهو وعد لا يُخلف، فهو وعد لكم أيها المؤمنون ولن يخلفكم ما وعدكم فسيثبتكم ((تثبيتاً عظيماً بأن يملأ قلوبكم سكينة واطمئناناً، وأبدانكم قوة وشجاعة في حال القتال... وعند مباشرة جميع الأعمال، فتكونوا عالين قاهرين في غاية ما يكون من طيب النفوس، وانشراح الصدور ثقة بالله، واعتزازا به، وإن تمالأ عليكم أهل الأرض)).[3]

وبعد أن ذكر – سبحانه – وعده ونصرته للمؤمنين، وتثبيته لهم بعد ذلك ذكر مقابل هذا المعنى في قوله: ﴿ وَالَّذِينَ كَفَرُوا فَتَعْسًا لَّهُمْ وَأَضَلَّ أَعْمَالَهُمْ ﴾ في صدر هذه الآية مقابلة لقوله: في الآية التي قبلها ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا ﴾ فقد تمت مقابلة الكفر بالإيمان، وهما معنيان متضادان، ولذا صح أن يُقابل أحدهما بالآخر، وقد عُرف السرُّ البلاغي في استفتاح الآية الأولى بنداء المؤمنين بصفة الإيمان، وعُرف كذلك أثره وعلاقته بهذا التقابل، وكذلك الأمر هنا فيما يخص الفريق الآخر، فقد استُفتحت كذلك بالموصول، وتضمنت صلتها الإشارة إلى كفرهم في قوله: ﴿ وَالَّذِينَ كَفَرُوا ﴾ والسرُّ في ذلك – والله أعلم – الإشارة إلى أن ما حلَّ بهم من العقوبات والويلات ومن ذلك إتعاسهم وإضلال أعمالهم إنما كان ذلك بسبب كفرهم وإعراضهم عن دين ربهم، فقد عاد عليهم وبال أمرهم، وكان عاقبة أمرهم خسراً. فالجزاء من جنس العمل، فلأنهم كفروا وأعرضوا

---

(1) يُنظر: جامع البيان: ٢١/ ١٩٣.

(2) يُنظر: المحرر الوجيز: ٥/ ١١٢

(3) نظم الدرر: ١٨/ ٢٠٩.

عن دين ربهم، وصدوا عن سبيله، عاقبهم – سبحانه – بقوله: ﴿ فَتَعْسًا لَّهُمْ وَأَضَلَّ أَعْمَالَهُمْ ﴾

جاء قوله: ﴿ فَتَعْسًا لَّهُمْ وَأَضَلَّ أَعْمَالَهُمْ ﴾ مقابلاً لقوله: في الآية التي تقدمتها ﴿يَنصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ ﴾. وقد أشار ابن كثير إلى هذا التقابل في تفسيره لهذه الآية، يقول: ((قوله: ﴿ فَتَعْسًا لَّهُمْ ﴾ عكس تثبيت الأقدام للمؤمنين الناصرين لله تعالى ولرسوله – صلى الله عليه وسلم –)).[1]

كما تحدث الطاهر ابن عاشور – كذلك – عن هذا التقابل، فزاده بسطة وإيضاحاً، مبيناً كيف كان قوله: ﴿ فَتَعْسًا لَّهُمْ ﴾ في مقابل قوله: ﴿ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ ﴾ يقول: ((والتعْس: الشقاء، ويطلق على عدة معان: الهلاك، والخيبة، والانحطاط، والسقوط، وهي معانٍ تحوم حول الشقاء، وقد كثر أن يُقال: تعساً له للعاثر البغيض، أي سقوطاً وخروراً لا نهوض منه، ويقابله قوله: للعاثر: لعاً له، أي ارتفاعاً... ومن بدائع القرآن وقوع ﴿ فَتَعْسًا لَّهُمْ ﴾ في جانب الكفار، في مقابلة قوله: للمؤمنين ﴿ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ ﴾)).[2]

كما أن ذكر إضلال أعمال الكافرين وإبطالها في قوله: ﴿ وَأَضَلَّ أَعْمَالَهُمْ ﴾ من التقابل كذلك، فقد ذُكر أمران في حق المؤمنين وهما النصرة والتثبيت، فتم مقابلته بأمرين أيضاً في حق الكافرين وهما التعس وإضلال الأعمال.

بيّن الطاهر ابن عاشور المراد بإحباط الأعمال، يقول: ((وإحباط الأعمال إبطالها، أي جعلها بُطْلاً، أي ضائعة، لا نفع لهم فيها، والمراد بأعمالهم: الأعمال التي يرجون فيها النفع في الدنيا؛ لأنهم لم يكونوا يرجون نفعها في الآخرة؛ إذ هم لا يؤمنون بالبعث، وإنما كانوا يرجون من الأعمال الصالحة رضا الله، ورضا الأصنام ليعيشوا في سعة ورزق وسلامة وعافية، وتسلم أولادهم وأنعامهم)).[3]

---

(١)تفسير القرآن العظيم: ١٨٤/٤.

(٢)التحرير والتنوير: ٨٥/٢٦ .

(٣)التحرير والتنوير: ٨٧/٢٦

ولسيد قطب وقفة مع هذه الآية بيّن فيها علاقتها بما قبلها، مبيناً في الوقت نفسه تقابلها معها. يقول: ((في قوله: ﴿ وَٱلَّذِينَ كَفَرُواْ فَتَعْسًا لَّهُمْ وَأَضَلَّ أَعْمَٰلَهُمْ ﴾ وذلك عكس النصر وتثبيت الأقدام، فالدعاء بالتعس قضاء من الله بالتعاسة والخيبة والخذلان، وإضلال الأعمال ضياع بعد ذلك وفناء)).[1]

الموضع الرابع من مواضع التقابل في السورة في قوله – تعالى – :

﴿ ذَٰلِكَ بِأَنَّ ٱللَّهَ مَوْلَى ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَأَنَّ ٱلْكَٰفِرِينَ لَا مَوْلَىٰ لَهُمْ ﴿١١﴾ ﴾

تضمنت الآية تعليلاً للتقابل الذي تم في الآية التي قبلها، كما أن فيها تقابلاً – كذلك – أما التعليل فقد تمت الإشارة إليه بقوله: ﴿ ذَٰلِكَ ﴾، ولذا فإن هذه الآية من التقابل في الصميم؛ لتضمنها هذين الأمرين، وقد أشار الطبري في تفسير هذه الآية إلى هذا التعليل، يقول: هذا الفعل الذي فعلناه بهذين الفريقين: فريق الإيمان، وفريق الكفر من نصرتنا فريق الإيمان بالله وتثبيت أقدامهم، وتدميرنا فريق الكفر ﴿ بِأَنَّ ٱللَّهَ مَوْلَى ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ ﴾ يقول: من أجل أن الله مولى من آمن به، وأطاع رسوله.[2]

ومما زاد قدر المؤمنين في هذه الآية أن كان الله مولى لهم، والمراد به في هذه الآية: الولي الناصر، فهو – سبحانه – ينصر من ينصر دينه، ويكون له ولياً وحسيباً[3]. فحسب المؤمنين شرفاً وكفاية أن الله مولى لهم، فأنى لهم – والحالة هذه – أن تلحق بهم البأساء والضراء، أو أن يُنال منهم؟ فسيعلو قدرهم، ويرتفع شأنهم، كما أنه سيلوذ بحماه، وسيجد فيه الأمن والأمان، ولن ينال عدوه منه نيلاً، ولن يجد إليه سبيلاً، وقد بيّن سيد قطب هذا المعنى أتم بيان، يقول في إيحاء هذه الولاية: ((ومن كان الله مولاه وناصره فحسبه وفيه الكفاية والغناء، وكل ما قد يصيبه إنما هو ابتلاء وراءه الخير لا تخلياً من الله عن ولايته ولا تخلفاً لوعد الله بنصر من يتولاهم من عباده)).[4]

---

(١)في ظلال القرآن: ٦ / ٣٢٨٩ .

(٢)يُنظر: جامع البيان: ٢١ / د١٩ .

(٣)يُنظر: التحرير والتنوير: ٢٦/ ٨٩ .

(٤)في ظلال القرآن: ٦ / ٣٢٩٠ .

هذا جزء من المعنى في هذه الآية، والشطر المتعلق بالمؤمنين، ثم ذُكر بعد ذلك المعنى المقابل له المتعلق بحق الكافرين، وقد أشار الرازي في تفسير هذه الآية إلى هذا التقابل في قوله: ((وفي الكلام تباين عظيم بين الكافر والمؤمن؛ لأن المؤمن ينصره الله وهو خير الناصرين، والكافر لا مولى له)).[1]

وقد أفاد هذا التقابل تأكيد المعنى السابق وتقريره، فإن نفي الولاية عن الكافرين إثبات لها للمؤمنين؛ ولذا فلأهمية هذه الولاية، ولشديد أثرها وتأثيرها على المؤمنين فقد تم إثباتها بطريقين، وبأسلوب مباشر، وبآخر غير مباشر، فإنْ كان الكافرون لا مولى لهم فإنّ للمؤمنين رباً هو لهم مولى ونصير.

وتأكيداً لهذه الحقيقة ﴿ وَأَنَّ ٱلْكَٰفِرِينَ لَا مَوْلَىٰ لَهُمْ ﴾ وإثباتاً لها فقد جاء نفيها عن طريق "لا" النافية للجنس[2]، فهذا حكمه – سبحانه – على الكافرين الثابت والمقرر، فليس لهم نصير أي نصير؛ لأن من تخلى الله عنه، وخلى بينه وبين نفسه فلن يجد عوناً ولا نصيراً ((ولو اتخذ الإنس والجن كلهم أولياء، فهو في النهاية مضيع عاجز ولو اجتمعت له كل أسباب الحماية، وكل أسباب القوة التي يعرفها الناس)).[3]

ولذا فهم يلاقون الهزيمة والهوان، ومصيرهم دائماً إلى المذلة والصغار، وفي هذا الخبر إشارة إلى أنهم يُهزمون في كل لقاء، ويندحرون في كل معترك.

الموضع الخامس من مواضع التقابل في السورة في قوله – تعالى – :

﴿ إِنَّ ٱللَّهَ يُدْخِلُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ جَنَّٰتٍ تَجْرِى مِن تَحْتِهَا ٱلْأَنْهَٰرُ ۖ وَٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ يَتَمَتَّعُونَ وَيَأْكُلُونَ كَمَا تَأْكُلُ ٱلْأَنْعَٰمُ وَٱلنَّارُ مَثْوًى لَّهُمْ ﴿١٢﴾ ﴾

جاء هذا الموضع بعد الآية السابقة مباشرة، فلم يكن بينهما فاصل من الآيات، فقد جاءت بعد قوله: ﴿ ذَٰلِكَ بِأَنَّ ٱللَّهَ مَوْلَى ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَأَنَّ ٱلْكَٰفِرِينَ لَا مَوْلَىٰ لَهُمْ ﴿١١﴾ ﴾. ولهذه الآية ارتباط وثيق بالتي قبلها، كما أن لها علاقة وثيقة – كذلك – بالتقابل، فهي من آيات

---

(١) مفاتيح الغيب: ٤٤/٢٨

(٢) ينظر: مفاتيح الغيب : ٤٤/٢٨

(٣) في ظلال القرآن: ٣٢٩٠/٦ .

التقابل في هذه السورة. كما أنها بينته، وأظهرت - كذلك - البون الشاسع بين الفريقين، وقد خُصت هذه الآية في بيان التقابل في بيان الفرق الكبير بين الفريقين في الآخرة، بعدما خُصت الآيات السابقة في بيان الفروق بين الفريقين في الدنيا، فتم في هذه الآية بيان حال الفريقين في الآخرة من خلال هذا التقابل.[1]

وقد أشار سيد قطب في صدر هذه الآية إلى هذا المعنى، فذكر أن هذه الآية من صميم التقابل بين الفريقين. يقول: ((ثم يوازن بين نصيب الذين آمنوا، ونصيب الذين كفروا من المتاع بعدما بيّن نصيب هؤلاء وهؤلاء فيما يشتجر بينهم من قتال ونزال، مع بيان الفارق الأصيل بين متاع ومتاع)).[2]

وقد جاء الفصل في بداية هذه الآية مؤكداً هذا المعنى ومشيراً إليه، فبين الجملتين شبه كمال الاتصال، فقد جاءت هذه الآية جواباً عن سؤال ناتج من مضمون الآية الأولى، وقد ذكر الطاهر ابن عاشور الحكمة من فصل هاتين الآيتين، يقول: ((قوله: ﴿ إِنَّ ٱللَّهَ يُدْخِلُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ جَنَّٰتٍ تَجْرِى مِن تَحْتِهَا ٱلْأَنْهَٰرُ ۖ وَٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ يَتَمَتَّعُونَ وَيَأْكُلُونَ كَمَا تَأْكُلُ ٱلْأَنْعَٰمُ وَٱلنَّارُ مَثْوًى لَّهُمْ ﴿١٢﴾ ﴾ استئناف بياني جواب سؤال يخطر ببال سامع قوله: ﴿ ذَٰلِكَ بِأَنَّ ٱللَّهَ مَوْلَى ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَأَنَّ ٱلْكَٰفِرِينَ لَا مَوْلَىٰ لَهُمْ ﴿١١﴾ ﴾ عن حال المؤمنين في الآخرة، وعن رزق الكافرين في الدنيا، فبيّن الله أن من ولايته للمؤمنين أن يعطيهم النعيم الخالد بعد النصر في الدنيا، وأن ما أعطاه الكافرين في الدنيا لا عبرة له؛ لأنهم مسلوبون من فهم الإيمان، فحظهم من الدنيا أكل وتمتع كحظ الأنعام، وعاقبتهم في عالم الخلود العذاب)).[3]

وقد بدئ في هذه الآية بذكر المؤمنين، وعاقبتهم الحميدة في قوله: ﴿ إِنَّ ٱللَّهَ يُدْخِلُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ جَنَّٰتٍ تَجْرِى مِن تَحْتِهَا ٱلْأَنْهَٰرُ ﴾. وفي تصدير الخبر بـ" إنّ" تأكيد له وقطع به، وأن مضمونه محقق ثابت للمؤمنين لا محاله، وفي هذا تثبيت لقلوب المؤمنين.

---

(١) يُنظر: مفاتح الغيب: ٢٨/٤٥

(٢) في ظلال القرآن: ٦/٣٢٩٠ .

(٣) التحرير والتنوير: ٢٦/٨٩ .

وبشرى له بجنة عرضها السموات والأرض، والمعنى: أن الله – سبحانه وتعالى – ((يدخل الذين آمنوا بالله وبرسوله بساتين تجري من تحت أشجارها الأنهار، يفعل ذلك بهم تكرمة على إيمانهم به وبرسوله)).[1]

وقد اكتُفي بهذه الآية من نعيم الجنة بذكر الأنهار، ويكاد يكون هذا الأمر مطرداً في كثير من الآيات التي تصف الجنة ونعيمها، فكثيراً ما يُقتصر في بيان الجنة وذكر نعيمها بالأنهار، كما في هذه الآية، وقد ذكر الرازي السرّ في ذكر الأنهار، والاقتصار عليه، يقول: ((لأن الأنهار يتبعها الأشجار، والأشجار يتبعها الثمار، ولأنه سبب حياة العالم، والنار سبب الإعدام، وللمؤمن الماء ينظر إليه، وينتفع به، وللكافر النار يتقلب فيها، ويتضرر بها)).[2]

ولذا فحسبك بهذا النعيم، وبهذا الجزاء أجراً عظيماً، ونعيماً بالغاً للمؤمنين، يدل على عظم هذا الجزاء تنكير لفظة " جنات " فإن في تنكيرها تعظيماً لها، وبياناً لعظم ما بلغته من الكمال و الجزاء، يدل على عظمها وبلوغها الكمال في الجزاء والنعيم وصفها بقوله: ﴿ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا ٱلْأَنْهَٰرُ ﴾، فحسبك بجنة تجري من تحتها الأنهار لذة ونعيماً، فليس هو نهراً ولا نهرين، وإنما أنهار، جاء بيانها في الآية التي تليها، فهي أنهار من ماء غير آسن، ومن لبن لم يتغير طعمه، ومن خمرة لذة للشاربين، ومن عسل مصفى.

وحين ننظر في المعنى الذي تم فيه التقابل نجد أنه يتحدث فيه عن مآل الكافرين في الآخرة في قوله: ﴿ وَٱلَّذِينَ كَفَرُواْ يَتَمَتَّعُونَ وَيَأْكُلُونَ كَمَا تَأْكُلُ ٱلْأَنْعَٰمُ وَٱلنَّارُ مَثْوًى لَّهُمْ ﴾ والتقابل في هذه الآية خفي غير جلي، ربما لا يبدو في بادئ النظر، يدل على ذلك قول الشهاب: ((ووجه التقابل فيه غير ظاهر في بادئ النظر)).[3]

ولذا فطفق بعض المفسرين يشيرون إلى هذا التقابل، ويكشفون النقاب عنه، وقد ذكر الألوسي: ((أن قوله: ﴿ يَتَمَتَّعُونَ وَيَأْكُلُونَ ﴾ في مقابل قوله: ﴿ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ ﴾؛ لِما

---

(١) جامع البيان: ٢١/١٩٧

(٢) مفاتيح الغيب: ٢٨/٤٥

(٣) حاشية الشهاب: ٨/٤٣

فيه من الإيحاء إلى أنهم عرفوا أن نعيم الدنيا خيال باطل، وظل زائل، فتركوا الشهوات، وتفرغوا للصالحات، فكانت عاقبتهم النعيم المقيم، في مقام كريم، وهؤلاء غفلوا عن ذلك فرتعوا في دنياهم كالبهائم حتى ساقهم الخذلان إلى مقرهم من درك النيران)).[1]

ولذا فإن التقابل في هذه الآية – كما يذكر الشهاب – واقع في أحسن موقع وأبلغه، بل ثمة وجه آخر في بيان التقابل في هذه الآية، ذكره الشهاب، وانتصر له مبيناً أنه أدق مما قبله، وأكثر خفاء منه، فذكر أن هذه الآية ((من الاحتباك، فذكرُ الأعمال الصالحة، ودخول الجنة أولاً دليل على حذف الأعمال الفاسدة، ودخول النار ثانياً والتمتع ثانياً دليل على حذف التمتع والمثوى أولاً)).[2]

وقد أشار سيد قطب إلى هذا التقابل، وألمح إلى أسراره وغاياته، يقول: ((والذين آمنوا، وعملوا الصالحات يتمتعون في الأرض أحياناً من أطيب المتاع، ولكن الموازنة هنا إنما تقوم بين النصيب الحقيقي الضخم للمؤمنين – وهو نصيبهم في الجنة – والنصيب الكلي للكافرين الذي لا نصيب لهم سواه، ... فالله هو الذي يدخلهم، وهو إذن نصيب كريم علوي رفيع، جزاء على الإيمان والصلاح متناسقاً في رفعته وكرامته مع الارتفاع المنطلق من الإيمان والصلاح، ونصيب الذين كفروا متاع وأكل كما تأكل الأنعام)).[3]

وقد تضمن قوله: ﴿ يَتَمَتَّعُونَ وَيَأْكُلُونَ كَمَا تَأْكُلُ الْأَنْعَامُ ﴾ كثيراً من الأسرار البلاغية التي كان لها الأثر في إظهار هذا التقابل وإبرازه في أبهى حلة، وأجلى صورة، فقد جاءت لفظة ﴿ يَتَمَتَّعُونَ ﴾ فعلاً مضارعاً وفي ذلك إشارة إلى تجدد حدوث هذا الأمر وتكرر صدوره منهم، وفي هذا مذمة ظاهرة لهم، ومنقصة بينة، فلا هم لهم في دنياهم إلا التمتع بملاذ الدنيا وشهواتها حتى عُرفوا بها، وذُموا من خلالها، ولذلك صاروا كالأنعام، بل هم أضل سبيلاً، ومن هنا جاء التشبيه في قوله: ﴿ وَيَأْكُلُونَ كَمَا تَأْكُلُ الْأَنْعَامُ ﴾ تأكيداً لهذا المعنى، وإشارة إليه، وقد تضمن هذا التشبيه مزيداً من ازدرائهم والتنقص من حالهم،

---

(1) روح المعاني: ١٣/٢٠٢

(2) حاشية الشهاب: ٨/٤٤

(3) سيد قطب: ٦/٣٢٩٠

فحسبهم ذماً أن يكونوا مثل الأنعام فلا هم له إلا ملأ بطونهم بكل جشع ونهم، فهذا حالهم، وذلك ديدنهم، وهذا حكم رب العالمين عليهم فهم ﴿ يَتَمَتَّعُونَ وَيَأْكُلُونَ كَمَا تَأْكُلُ الْأَنْعَامُ ﴾، فليس ((لهم همة إلا بطونهم وفروجهم وهم لاهون ساهون عما في غد))[1]. ولذا فقد شاركوا الأنعام في عدم التفكر والتأمل، والنظر الثاقب في عواقب الأمور، وقد حُذف وجه الشبه في هذا التشبيه؛ لإرادة المماثلة التامة بين طرفي التشبيه، وليدخل فيه كل وجه من وجوه الذم والهوان الناتجة من هذه المماثلة التامة، ولذا ذكر المفسرون وجوهاً عدة لوجه الشبه بينهما، فهم يأكلون كما تأكل الأنعام ((أكلاً مجرداً من فكرة ونظر، فالتشبيه بالمعنى إنما وقع فيما عدا الأكل من قلة الفكر وعدم النظر)).[2]

وقد وقف الرازي مع هذا التشبيه فذكر وجوهاً عدة في وجه الشبه بينهما، فذكر أنه ((يتحمل وجوهاً:

١ـ أن الأنعام يهمها الأكل لا غير، والكافر كذلك. والمؤمن يأكل ليعمل صالحاً، ويقوى عليه.

٢ـ الأنعام لا تستدل بالمأكول على خالقها، والكافر كذلك.

٣ـ الأنعام تُعلف لتسمن، وهي غافلة عن الأمر لا تعلم أنها كلما كانت أسمن كانت أقرب إلى الذبح والهلاك، وكذلك الكافر، ويناسب ذلك قوله ﴿ وَالنَّارُ مَثْوًى لَّهُمْ ﴾))[3]، ولذا فإن من بلاغة القرآن أن حذف وجه الشبه؛ ليشمل ذلك كله وغيره مما لا ينافي غرض الآية، ويحقق – كذلك – الازدراء بهؤلاء الكافرين، والتنقص بهم وبقدرهم.

وقد ذكر سيد قطب كلاماً جميلاً عن إيحاء هذا التشبيه ودلالاته، يقول: ((وهو تصوير زري يذهب بكل سمات الإنسان ومعالمه، ويلقي ظلال الأكل الحيواني الشره،

---

(١) معالم التنزيل: ٤/ ١٨٠.

(٢) المحرر الوجيز: ٥/ ١١٣

(٣) مفاتيح الغيب: ٢٨/ ٤٥.

والمتاع الحيواني الغليظ بلا تذوق وبلا تعفف عن جميل أو قبيح، إنه المتاع الذي لا ضابط له من إرادة ولا اختبار. ولا حارس عليه من تقوى، ولا رادع عنه من ضمير)). [1]

ولذا جاء ختام الآية بقوله: ﴿ وَالنَّارُ مَثْوًى لَّهُمْ ﴾ تأكيداً لما تقدم، وفي ذكر هذا المعنى من خلال الجملة الاسمية إشارة إلى ثبات هذا الأمر ودوامه، فالنار مثواهم يصيرون إليها بعد مماتهم، ويُخلدون فيها مادامت السموات والأرض إلا ماشاء الله. فمن كان هذا حاله في الدنيا وذلك همه فلا غرو أن تكون النار مثواه خالدا مخلدا فيها، جزاء وفاقاً. وما ربك بظلام للعبيد.

الموضع السادس من مواضع التقابل في السورة في قوله – تعالى – :

﴿ أَفَمَن كَانَ عَلَىٰ بَيِّنَةٍ مِّن رَّبِّهِۦ كَمَن زُيِّنَ لَهُۥ سُوٓءُ عَمَلِهِۦ وَٱتَّبَعُوٓاْ أَهْوَآءَهُم ﴿١٤﴾ ﴾

جاء التقابل في هذه الآية ليبين البون الشاسع بين الفريقين، وأن بينهما كما بين السماء والأرض، وقد تم ذكر هذه الحقيقة وعرضها بأبلغ أسلوب وأجزله، فقد جاء بيان هذا التقابل وذكره من خلال أسلوب الاستفهام في قوله: ﴿ أَفَمَن كَانَ عَلَىٰ بَيِّنَةٍ مِّن رَّبِّهِۦ كَمَن زُيِّنَ لَهُۥ سُوٓءُ عَمَلِهِۦ وَٱتَّبَعُوٓاْ أَهْوَآءَهُم ﴾ ، وذكر التقابل بهذا الأسلوب تلوين في الخطاب، وتنوع بعدما كان التقابل في الآيات السابقة يُساق بأسلوب خبري، ولا شك أن في هذا التنوع تفنناً في الخطاب، كما أن فيه تجديداً لنشاط السامع، واستحواذاً على عقله واهتمامه من خلال هذا الأسلوب. [2]

وقد أفاد الاستفهام في الآية معنى التقرير والإنكار، ففيه ((تقرير لتباين حالي فريقي المؤمنين والكافرين، وكون الأولين في أعلى عليين، والآخرين في أسفل سافلين، وبيان لعلة ما لكل منهما في الحال)) [3]، إذن فقد دل الاستفهام على التقرير، وهو تقرير على شيء متفق عليه، وهو نفي المعادلة بين هذين الفريقين. [4]

---

(1) في ظلال القرآن: ٦/ ٣٢٩٠

(2) يُنظر: التحرير والتنوير: ٢٦/ ٩٣ .

(3) إرشاد العقل السليم: ٨/ ٩٥ .

(4) يُنظر: المحرر الوجيز: ٥/ ١١٣ .

ولأن هذا المعنى أمر متفق عليه، ولا خلاف فيه لذلك كله تُرك الجواب؛ لأنه معلوم، كل يقرُّ به، ويذعن له، فالأمر لا يحتاج إلى جواب ولا إلى بيان على حدِّ قول الله – تعالى –: ﴿ قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولُو الْأَلْبَابِ ﴾.[1]

وأما المعنى الآخر الذي أفاده الاستفهام في قوله: ﴿ أَفَمَنْ كَانَ عَلَىٰ بَيِّنَةٍ مِنْ رَبِّهِ كَمَنْ زُيِّنَ لَهُ سُوءُ عَمَلِهِ وَاتَّبَعُوا أَهْوَاءَهُمْ ﴾ فهو معنى الإنكار، إنكار لمن يظن استواء الفريقين[2]. والمعنى: ((أنه لا يستوي من كان على يقين من ربه ولا يكون كمن زين له سوء عمله وهو عبادة الأوثان، والإشراك بالله، والعمل بمعاصي الله، واتبعوا أهواءهم في عبادتهما، وانهمكوا في أنواع الضلالات بلا شبهة توجب الشك، فضلاً عن حجة نيرة))[3]. إذن فثمة بون شاسع بين الفريقين، ولا سواء بينهما، ومن ثم جاء الاستفهام بهذا المعنى لينكر كل الإنكار على من ظن التسوية بينهما والقرب والالتقاء، فشتان مابين الفريقين في الحال والمآل، ولذا فإن ((الفرق بين الفريقين بيّن للعاقل المتأمل بحيث يحق أن يسأل عن مماثلة الفريقين سؤالَ من يعلم انتفاء المماثلة، وينكر على من عسى أن يزعمها))[4]، كما أن انتفاء المماثلة بهذا الأسلوب كناية عن الفضل والمنزلة، ولا يخفى أن المراد ((بالفضل ظاهر وهو الفريق الذي وقع الثناء عليه))[5]، وهم من تم الحديث عنهم بقوله: ﴿ أَفَمَنْ كَانَ عَلَىٰ بَيِّنَةٍ مِنْ رَبِّهِ ﴾.

وأما الفريق الأول فقد تم الحديث عنهم بقوله: ﴿ أَفَمَنْ كَانَ عَلَىٰ بَيِّنَةٍ مِنْ رَبِّهِ ﴾، والمعنى أنهم على ((بصيرة ويقين في أمر الله، ودينه وبما أنزل في كتابه من الهدى والعلم، وبما جبله الله عليه من الفطرة المستقيمة))[6]، والمراد به محمد ﷺ فهو الذي

---

(١) الزمر: ٩

(٢)يُنظر: حاشية الشهاب: ٨/ ٤٤.

(٣) فتح القدير: ٥ / ٣٤

(٤) التحرير والتنوير: ٦/ ٩٣.

(٥) المصدر السابق: ٦/ ٩٣ .

(٦) تفسير القرآن العظيم: ٤/ ١٨٥.

على بينة من ربه، وعلى بصيرة من أمره[1]. والمراد به – كذلك – المؤمنون جميعاً، فهم على هدى من ربهم، ثابتون على دينه، واثقون أنهم على الحق، فلا جرم أن لهم الظفر في الدنيا، والنجاة في الآخرة، والفوز بالجنة، كيف لا وهم على بينة من ربهم وبرهان؟![2]

وقد دل على تمكن هذا الفريق بهذه البينة، وانتفاعهم بها حرف الجر "على" بدلالته على الاستعلاء، ولذا فإن في قوله: ﴿عَلَىٰ بَيِّنَةٍ﴾ استعارة تبعية بالحروف؛ فحرف الجر "على" مستعمل في غير ما وُضع له في هذه الآية؛ لأن البينة هنا لا تصلح للاستعلاء على وجه الحقيقة، ولكن استُعير الاستعلاء لمن كان على بصيرة من أمره، ولمن أقبل على هذه البينة، وتمكن منها، وثبت عليها، وذلك بجامع الاستعلاء في كلٍّ، فقد شُبهت البينة بالاستعلاء الحقيقي في هذا التمكن، واستُعمل فيها حرف الجر "على" على سبيل الاستعارة التبعية بالحروف.

وتكمن بلاغة هذه الاستعارة أن فيها دلالة على أن من كان على بينة من ربه بأنه قد استعلى على هذه البينة، وتلك البصيرة، وتمكن منها، فكأنه راكب على جواد يصرفه حين يشاء، ويركضه حيث أراد، دلالة على قوته ومنعته، وسطوع برهانه، واستعلائه على من دونه ممن لا برهان له ولا بصيرة، ولذا فهو يبصر الحقائق، ويدرك الأمور على حقيقتها، فقد تبددت أمام نوره الحجب؛ لأنه ينظر من علُ، فقد أبصر نور الحق والهدى، فسار في طريق الإيمان على بينة وهدى، ومن هنا فقد علت مكانته، وسمت منزلته.[3]

ولا غرو أن يكون بهذه المنزلة، وتلك المكانة بسبب هذه البينة، كيف لا؟! وهي بينة من الله – سبحانه وتعالى – ولذا فإن في قوله: "مِّن رَّبِّهِۦ" تأكيداً لقوة هذه البينة، وسطوع أمرها، وقوة برهانها؛ لأنها من الله الذي يعلم السر وأخفى، ويعلم سرائر هذه النفوس وضمائرها، فهو العالم يما يصلح شأنها، ويهذب أمرها، فإذا كانت هذه البينة من الله الذي يعلم السر وأخفى، ويعلم سرائر هذه النفوس وضمائرها، فهو العالم بما يصلح

---

(1) يُنظر: المحرر الوجيز: ٥ / ١١٣.

(2) يُنظر: التحرير والتنوير: ٢٦/ ٩٣.

(3) يُنظر: من بلاغة النظم القرآني: ٣٦٧.

شأنها، ويهذب أمرها، فإذا كان الأمر كذلك فستكون هذه البينة ((أقوى وأظهر، وستكون أعلى وأبهر)) [1].

ولذا فإن وصف البينة بكونها من الله تقوية لها، وبيان لشديد أثرها وتأثيرها عليهم، ومعنى كونها من الله: أي ((إن الله أرشدهم إليها، وحرك أذهانهم فامتثلوا، وأدركوا الحق. فالحجة حجة في نفسها، وكونها من الله تزكية لها، وكشف للتردد فيها، وإتمام لدلالتها، كما يظهر الفرق بين أخذ العلم عن متضلع فيه، وأخذه عن مستضعف فيه، وإن كان مصيباً)) [2].

إذن فهذا هو الفريق الأول وهو من كان على بينة من ربه، وقد تم مقابلته بفريق آخر في قوله: ﴿ كَمَن زُيِّنَ لَهُۥ سُوٓءُ عَمَلِهِۦ وَٱتَّبَعُوٓاْ أَهْوَآءَهُم ﴾ جاء هذا التقابل ليبين أن ثمة بوناً شاسعاً، وفرقاً فارقاً بين الفريقين، فمحال أن يكون هذا الفريق كالفريق الآخر في الحال والمآل، فشتان بين من كان على بينة من ربه، وبين من زُين له سوء عمله، واتبع هواه.

وقد تم التعبير عن هذا الفريق بأبلغ أسلوب وأجزله؛ ليكشف حال هذا الفريق، وليبين عواره ومفارقته التامة للفريق الأول. يتجلى ذلك من إسناد الفعل " زُين" إلى مالم يُسم فاعله، ففي ذلك سرٌّ بلاغي انطوى تحته، وقد ذكر هذا السرَّ وبينه الطاهر ابن عاشور في قوله: ((وبُني الفعل "زُين" للمجهول؛ ليشمل المزينين لهم من أئمة كفرهم، وما سولته لهم أيضاً عقولهم الآفنة من أفعالهم السيئة اغتراراً بالإلف أو اتباعاً للذات العاجلة، أو لجلب الرئاسة، أي زُين لهم مُزين سوء عمله، وفي هذا البناء إلى المجهول تنبيه لهم أيضاً ليرجعوا إلى أنفسهم فيتأملوا فيمن زين لهم سوء أعمالهم)) [3].

كما أن في إسناد الفعل " زُين" إلى مالم يُسم فاعله إشارة إلى أنه مغلوب على أمره، لا حول له ولا قوة، يتصرف فيه الشيطان كيف يشاء، ويوجه حيث أراد، ولذا فهو يُحسِّن

---

(١) تفسير القرآن العظيم: ٤/ ١٨٥.

(٢) التحرير والتنوير: ٢٦/ ٩٣.

(٣) المصدر السابق: ٢٦/ ٩٤.

له قبيح أفعاله، ويُزيِّنها في عينيه، ولذا فهو مقيم عليها، ولا ينفك عنها، وذلك هو الخسران المبين.

وليت أمره وقف عند هذا – وما هو بهين – بل زاد على ذلك سوءاً على سوء حين اتبع هواه، وقد جاءت الإشارة إلى هذا المعنى في قوله: ﴿ وَٱتَّبَعُوٓاْ أَهْوَآءَهُم ﴾، والمتأمل لنظم الآية يجد تنوع الأسلوب القرآني في الحديث عن هذا الفريق بين الإفراد والجمع، فقد جاء الحديث أولا بصيغة الإفراد في قوله: ﴿ كَمَن زُيِّنَ لَهُۥ سُوٓءُ عَمَلِهِۦ ﴾ ثم جاء بيان حالهم ثانياً بصيغة الجمع في قوله: ﴿ وَٱتَّبَعُوٓاْ أَهْوَآءَهُم ﴾، وقد ذكر الفراء السرَّ في هذه المغايرة وسببها في قوله: ((ولم يقل: (واتبع هواه)، وذلك أن "مَن" تكون في معنى واحد وجميع، فرُدت أهواؤهم على المعنى)).[1]

وقد تلقَّف الرازي كلام الفراء وزاده بسطة وبياناً، كاشفاً في الوقت نفسه سرَّ هذه المغايرة وسببها، يقول: قوله: ﴿ كَمَن زُيِّنَ لَهُۥ سُوٓءُ عَمَلِهِۦ ﴾ بصيغة التوحيد محمول على لفظة "مَن". وقوله: ﴿ وَٱتَّبَعُوٓاْ أَهْوَآءَهُم ﴾ محمول على معناه فإنها للجميع والعموم؛ وذلك لأن التزيين للكل على حد واحد، فحُمل على اللفظ؛ لقربه منه في الحس والذكر، وعند اتباع الهوى كل واحد يتبع هوى نفسه، فظهر التعدد فحُمل على المعنى)).[2]

ولا يخفى أن لقوله: ﴿ وَٱتَّبَعُوٓاْ أَهْوَآءَهُم ﴾ صلة وثيقة بالتقابل، كما أنها جزء منه، فقد جاءت لتبين تمام المفارقة بين الفريقين، فإنْ كان الفريق الأول على بينة من ربه فإنَّ هذا الفريق قد زُيِّن له سوء عمله، ليس هذا فحسب بل زاد على ذلك بأن اتبع هواه.

وقد أشار الرازي إلى علاقة قوله: ﴿ وَٱتَّبَعُوٓاْ أَهْوَآءَهُم ﴾ بالتقابل، مبيناً أثرها في إظهار التقابل وبيانه، يقول: ((وقوله: ﴿ وَٱتَّبَعُوٓاْ أَهْوَآءَهُم ﴾ تكملة؛ وذلك أن من زُين له سوء عمله، وراجت الشبهة عليه في مقابلة من يتبين له البرهان وقبِلَه، لكن من راجت الشبهة عليه قد يتفكر في الأمر، ويرجع إلى الحق، فيكون أقرب إلى مَن هو على البرهان، وقد يتبع

---

(١) معاني القرآن: ٣/ ٥٩.

(٢) مفاتيح الغيب: ٢٨/ ٤٦.

هواه ولا يتدبر في البرهان، ولا يتفكر في البيان، فيكون في غاية البعد. فإذا حصل للنبي والمؤمن مع الكافر في طرفي التضاد وغاية التباعد حتى قد مدهم بالبينة، والكافر له الشبهة، وهو مع الله، وأولئك مع الهدى)) .[1]

إذن فشتان بين الفريقين، ومن هنا جاء التقابل؛ لإبراز هذه المفارقة، وعرضها بأوضح صورة وأبينها، فمحال أن يكون هؤلاء كهؤلاء فهم ((يختلفون حالاً ومنهجاً واتجاهاً، فلا يمكن أن يتفقوا ميزاناً، ولا جزاء، ولا مصيراً)) .[2]

الموضع السابع من مواضع التقابل في السورة في قوله – تعالى – :

﴿ مَّثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ فِيهَا أَنْهَارٌ مِّن مَّاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِّن لَّبَنٍ لَّمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِّنْ خَمْرٍ لَّذَّةٍ لِّلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِّنْ عَسَلٍ مُّصَفًّى وَلَهُمْ فِيهَا مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَمَغْفِرَةٌ مِّن رَّبِّهِمْ كَمَنْ هُوَ خَالِدٌ فِي النَّارِ وَسُقُوا مَاءً حَمِيمًا فَقَطَّعَ أَمْعَاءَهُمْ (١٥) ﴾

جاءت هذه الآية بعد آية التقابل السابقة مباشرة؛ لتشير إلى هذه المفارقة، ولترسي قواعدها وتثبتها، وتجعلها حقيقة مقررة لا تقبل جدالاً ولا نقاشاً. ولذا فإنّ هذه الآية صورة من صور التفرقة، ومثال على مابين الفريقين من البون الشاسع في المصير والحال.

وقد أشار كثير من المفسرين إلى التقابل في هذه الآية وبلاغته، فأشار البغوي في صدر تفسيره لهذه الآية للتقابل بقوله: ((أي مَن كان في هذا النعيم كمن هو خالد في النار)) .[3]، وللزمخشري كلام نفيس في ذكر المقابلة وإظهارها بين الفريقين، يقول: ((فكأنه قيل: أمثل الجنة كمن هو خالد في النار؟! فإن قلتَ: فلِمَ عُرّي من حرف الإنكار[4]؟ وما فائدة التعرية؟ قلتُ: تعريته من حرف الإنكار فيها زيادة تصوير لمكابرة

---

(١) المصدر السابق: ٤٦/٢٨ .

(٢) في ظلال القرآن:٦ / ٣٢٩١ .

(٣) معالم التنزيل: ١٨١/٤ .

(٤)يقصد بحرف الإنكار: همزة الإنكار في قوله (كمن هو...).

من يسوّي بين المتمسك بالبينة، والتابع لهواه، وأنه بمنزلة مَن يثبت التسوية بين الجنة التي تجري فيها تلك الأنهار وبين النار التي يُسقى أهلها الجحيم)) .[1]

كما ذكر الرازي في تفسيره لهذه الآية صلتها بالتقابل، وعلاقتها بالآية التي قبلها، يقول: ((لما بيّن الفرق بين الفريقين في الاهتداء والضلال بيّن الفرق بينهما في مرجعهما ومآلهما، وكما قدّم مَن على بينة في الذكر على من اتبع هواه قدّم حاله في مآله على حال من هو بخلاف حاله)) .[2]

كما أشار – كذلك – سيد قطب إلى هذا التقابل وذلك التباين في قوله: ((أهؤلاء كهؤلاء؟! إنهم يختلفون حالاً ومنهجاً واتجاهاً، فلا يمكن أن يتفقوا ميزاناً، ولا جزاء، ولا مصيراً، وهذه صورة من صور التفرقة بين هؤلاء وهؤلاء في المصير)) .[3]

وقد تعمدتُ الإطالة في ذكر أقوال المفسرين، وإشارتهم إلى هذا التقابل؛ لكون التقابل الموضوع الرئيس لهذا البحث، فهو من صميم الدارسة، كما أن فيه تأكيداً لهذا التقابل، وحشد الأدلة له من أقوال المفسرين؛ للتأكيد على أن هذا التقابل يكاد يكون أسلوباً ظاهراً في السورة كلها، فقد قامت السورة على التقابل في بيانه وإبرازه، كما أن في ذلك إشارة من طرف خفي إلى أن هذا التقابل كان حاضراً في أذهان هؤلاء المفسرين، فقد كان تحت نظرهم، ولذا أولوه مزيداً من العناية والبيان.

أما الصورة الأولى للفريقين فقد تم التعبير عنها، وبيانها بقوله: ﴿ مَّثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ فِيهَا أَنْهَارٌ مِّن مَّاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِّن لَّبَنٍ لَّمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِّنْ خَمْرٍ لَّذَّةٍ لِّلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِّنْ عَسَلٍ مُّصَفًّى وَلَهُمْ فِيهَا مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَمَغْفِرَةٌ مِّن رَّبِّهِمْ ﴾ . وقد تم ذكرهم بأبرز أعمالهم وأشرفها وفي التقوى في قوله: "الْمُتَّقُونَ" . وفي ذكر الجزاء الذي ينتظرهم والنعيم الذي سيؤولون إليه، وينعمون فيه وهي الأنهار بأنواعها، فالطرف الأولى من طرفي التقابل هم

---

(1) الكشاف: ٣ /٥٣٣ .

(2) مفاتيح الغيب: ٢٨ /٥٠ .

(3) في ظلال القرآن: ٦ /٣٢٩١ .

المتقون الذين عبدوا الله حق عبادته، فجعلوا بينهم وبين عذابه وقاية بأداء فرائضه، واجتناب نواهيه، ولذا نالوه هذه المنزلة الرفيعة، وأدركوا هذا النعيم العظيم.[1]

وأما جزاؤهم ونعيهم فلهم في الجنة ﴿ أَنْهَٰرٌ مِّن مَّآءٍ غَيْرِ ءَاسِنٍ وَأَنْهَٰرٌ مِّن لَّبَنٍ لَّمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُۥ وَأَنْهَٰرٌ مِّنْ خَمْرٍ لَّذَّةٍ لِّلشَّٰرِبِينَ وَأَنْهَٰرٌ مِّنْ عَسَلٍ مُّصَفًّى وَلَهُمْ فِيهَا مِن كُلِّ ٱلثَّمَرَٰتِ وَمَغْفِرَةٌ مِّن رَّبِّهِمْ ﴾ . فهي أنهار وليست نهراً واحداً، بل أنهار متعددة ومتنوعة؛ ليزداد نعيمهم، ويعظم حبورهم وسرورهم؛ ولتكمل لهم اللذة. فنهر من ماء غير آسن، أي غير متغير الريح والطعم، ومنه قولهم: ((قد أسن ماء هذا البئر إذا تغير ريح مائها فأنتنت)) .[2]

وأنهار أخرى من لبن لم يتغير طعمه. وقد ذكر المفسرون تعليلاً نفيساً في عدم تغير طعم لبن الجنة، يقول ابن جرير الطبري في ذلك: ((لم يتغير طعمه؛ لأنه لم يُحلب من حيوان، فيغير طعمه بالخروج من الضروع، ولكنه خلقه الله ابتداء في الأنهار، فهو بهيئته لم يتغير عما خلقه الله)) .[3]

وقد ذكر الزمخشري أن في قوله: ﴿ وَأَنْهَٰرٌ مِّن لَّبَنٍ لَّمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُۥ ﴾ تعريضاً بلبن الدنيا، وما يطرأ عليه من التغير، يقول: ((﴿ مِّن لَّبَنٍ لَّمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُۥ ﴾ كما تتغير ألبان الدنيا. فلا يعود قارصاً ولا حاذراً ولا ما يكره من الطعوم))[4]. فشتان مابين لبن الدنيا ولبن أهل الجنة.

وثمة أنهار أخرى. فهناك أنهار ﴿ مِّنْ خَمْرٍ لَّذَّةٍ لِّلشَّٰرِبِينَ ﴾ فهم يتلذذون بشربها فليس فيها ((ذهاب عقل ولا خمار ولا صداع ولا آفة من آفات الخمر))[5]. بخلاف خمر الدنيا النتن، الذي يذهب العقل، ولا يجد المرء فيه لذة، بل يتجرعه ولا يكاد يسيغه.

---

(1) جامع البيان: ٢١/ ٢٠٠ .

(2) المصدر السابق: ٢١/ ٢٠٠ .

(3) المصدر السابق: ٢١/ ٢٠١ .

(4) الكشاف: ٣/ ٥٣٤

(5) الكشاف: ٣/ ٥٣٤

وأما الأنهار الأخرى فهي أنهار ﴿ مِّنْ عَسَلٍ مُّصَفًّى ﴾. وحسبك بالعسل المصفى لذة ونعيماً، فهو مصفى؛ لأنه لم يخرج من بطون النحل فيخالطه الشمع وغيره، فقد صُفي من الأقذاء التي تكون في عسل الدنيا التي قد تعلق به من الشمع وغيره، ولذا فهو لا يصفو إلاَّ بعد التصفية، بخلاف عسل أهل الجنة، فهو مصفى ابتداء.[1]

وثمة وقفات مع نظم هذه الآية في حديثها عن الأنهار:

الوقفة الأولى: مجيء لفظة "أنهار" نكرة في المواضع الأربعة كلها، وقد أفاد هذا التنكير التعظيم، فهي أنهار عظيمة، بلغت الغاية من المكانة واللذة، وقد دل على هذه التعظيم الأوصاف التي نُعتت بها هذه الأنهار، ولذا فقد تضافر التنكير، وهذه الأوصاف في الدلالة على عِظم الأنهار، ولذا كانت من أجل النعم التي يتنعم بها المؤمنون في الجنة، وأنْ كانت جزاء للمتقين.

الوقفة الثانية: أن هذه الأنهار كلها قد بلغت الغاية من الكمال واللذة، وخلصت كلها من الشوائب التي قد تعلق بها، فالماء غير آسن، واللبن لم يتغير طعمه، والخمر لذة للشاربين، والعسل مصفى، فكما أنها بلغت الغاية وخلصت من الشوائب، فإنَّ فيها – كذلك – تعريضاً بماء الدنيا الآسن، وبلبنه المتغير، وبخمره المذهب للعقول، وبعسله المغشوش غير المصفى.

ولذا فقد تضمن هذا النظم نفياً وإثباتاً من خلال أسلوب التعريض، فقد نفى الشوائب والعيوب عن أنهار الجنة، وأثبتها لأنهار الدنيا، فشتان ما بين أنهار الدنيا، وأنهار الجنة!، وليس بينهما من شبه إلاَّ في الأسماء.

الوقفة الثالثة: المتأمل لنظم الآية في حديثها عن الأنهار، يجد أنها جاءت على ترتيب بديع له دلالاته، فذُكر الماء أولاً، ثم اللبن ثانياً، ثم الخمر ثالثاً، ثم خُتم بالعسل. فما سرُّ هذا الترتيب؟! كشف سرَّ هذا الترتيب وبلاغته الألوسي، يقول: ((وبُدئ بالماء؛ لأنه في الدنيا مما لا يُستغنى عنه، ثم اللبن إذا كان يجري مجرى المطعم لكثير من العرب في

---

(١) يُنظر: جامع البيان: ٢١/٢٠١، والكشاف: ٣/٥٢٤.

كثير من أوقاتهم، ثم بالخمر؛ لأنه إذا حصل الري والمطعوم تشوقت النفس إلى ما يُلتذ به. ثم بالعسل؛ لأن فيه الشفاء في الدنيا مما يعرض من المشروب والمطعوم، فهو متأخر في الرتبة)) .[١]

وبعد أن ذكر – سبحانه – شراب أهل الجنة بيّن طعامهم في قوله: ﴿ وَلَهُمْ فِيهَا مِن كُلِّ ٱلثَّمَرَٰتِ وَمَغْفِرَةٌ مِّن رَّبِّهِمْ ﴾ ، والمتأمل لنظم هذه الآية يجد المغايرة بينها وبين الحديث عن الأنهار، فقد جاءت لفظة "الثمرات" معرفة، والتعريف فيها للجنس، والمعنى: أن لأهل الجنة في الجنة جميع أجناس الثمرات وأصنافها، يأكلون منها، ويتنعمون فيها، ويتلذذون بها.

وقد أكد هذا المعنى وأشار إليه لفظة "كل" فإنَّ فيها الدلالة على الإحاطة والكثرة. وفي ذلك توافق مع دلالة التعريف على الجنس، ولذا فإنَّ للمؤمنين في الجنة جميع أنواع الثمرات مما علموه في الدنيا، ومما لم يعلموا مما خلقه الله لهم في الجنة.[٢]

ولم يقف نعيمهم عند هذا فزاد عليهم ربهم تكرماً وتفضلا أن أحلَّ عليهم مغفرته ورضوانه في قوله: ﴿ وَمَغْفِرَةٌ مِّن رَّبِّهِمْ ﴾ أي فلهم مع ذلك كله وزيادة عليه مغفرة ذنوبهم.

وقد دل على عِظم هذه المغفرة تنكيرها، فإنها مغفرة عظيمة لا يُقدر قدرها، وقد زاد هذا المغفرة قدراً وشرفاً وصفها بأنها من "ربهم"، فقد جاء هذا الوصف تأكيداً ((لما أفاده التنكير من الفخامة الذاتية بالفخامة الإضافية أن كائنة من ربهم)) .[٣]

هذا ما يتعلق بجزاء المؤمنين في الجنة ونعيمهم. وقد تم بيان مقابلها بالفريق الآخر، وهو بيان جزاء الكافرين وعقابهم في الآخرة في قوله: ﴿ كَمَنْ هُوَ خَٰلِدٌ فِى ٱلنَّارِ وَسُقُوا۟ مَآءً حَمِيمًا فَقَطَّعَ أَمْعَآءَهُمْ ﴾ ، ومن هنا يتجلى التقابل بين الفريقين، ويظهر الفرق في مصير كل فريق منهم، فشتان بين المؤمنين ونعيمهم، وبين الكافرين وجحيمهم!

---

(١) روح المعاني: ١٣/ ٢٠٥ .

(٢) يُنظر: التحرير والتنوير: ٢٦/ ٩٨ .

(٣) إرشاد العقل السليم: ٨/ ٩٦

يقول الزجاج في معنى قوله: ﴿ كَمَنْ هُوَ خَالِدٌ فِي النَّارِ ﴾ يقول: ((والمعنى أفمن كان على بينة من ربه، وأعطي هذه الأشياء كمن زُين له سوء عمله وهو خالد في النار))[1]، إشارة منه إلى ذكر الكافرين في هذه الآية جاء مقابل ذكر المؤمنين وجزائهم .

كما ذكر الطاهر ابن عاشور هذا التقابل، وزاده بسطة وبياناً. يقول: ((وقوله: ﴿ كَمَنْ هُوَ خَالِدٌ فِي النَّارِ ﴾ كلام مستأنف مقدر فيه استفهام إنكاري، دل عليه ما سبق من قوله: ﴿ أَفَمَن كَانَ عَلَىٰ بَيِّنَةٍ مِّن رَّبِّهِ كَمَن زُيِّنَ لَهُ سُوءُ عَمَلِهِ وَاتَّبَعُوا أَهْوَاءَهُم ﴾ . والتقدير: أكمن هو خالد في النار. والإنكار متسلط على التشبيه الذي هو بمعنى التسوية. والمقصود: بيان البون بين حالي المسلمين والمشركين بذكر التفاوت بين حالي مصيرهما... ولقصد زيادة تصوير مكابرة من يسوي بين التمسك ببينة من ربه وبين التابع لهواه، أي هو أيضاً كالذي يسوي بين الجنة ذات تلك الصفات وبين النار ذات الصفات ضدها))[2].إذن فهذا العذاب، وذلك الشقاء لأهل النار مقابل النعيم لأهل الجنة، فهي برمتها مقابل لما تقدمها.

وحين ننظر في الآية كلها، ونتأمل في أجزائها، وندقق النظر فيها نجد أن لكل جزء من نعيم المؤمنين له ما يقابله في جزاء الكافرين. فقد ذُكرت الجنة في قوله: ﴿ مَّثَلُ الْجَنَّةِ ﴾ فذُكرت النار في مقابلها في قوله: ﴿ كَمَنْ هُوَ خَالِدٌ فِي النَّارِ ﴾ . وكما أن الجنة تجري فيها تلك الأنهار، ففي النار ماء حميم يقطع الأمعاء تقطيعاً. فشتان ما بين أنهار يتنعم بها المؤمنون، ويتلذذون وبين ماء حميم يقطع أمعاءهم، فهو ماء حار شديد الحر قد انتهى حره، فقد سعرت عليه جهنم منذ خُلقت، ولذا فهو يشوي وجوهم، وانحازت منه فروة رؤوسهم، ولذا فهو يقطع ما في بطونهم من الأمعاء والأحشاء ومن ثم يخرج الماء من أدبارهم.[3]

وقد ذكر الرازي أن قوله: ﴿ فَقَطَّعَ أَمْعَاءَهُمْ ﴾ جاء مقابل قوله: في حق المؤمنين ﴿ وَمَغْفِرَةٌ مِّن رَّبِّهِمْ ﴾ ثم بيّن وجه هذا المقابلة، يقول: ((وتقطيع الأمعاء في مقابلة

---

(١) معاني القرآن وإعرابه: ٥/ ١٠

(٢) التحرير والتنوير: ٢٦/ ٩٥

(٣) يُنظر: تفسير القرآن العظيم: ٤/ ١٨٦، و: محاسن التأويل: ٤/ ١٨١ .

المغفرة، لأنا بينا على أحد وجوه المغفرة التي هي في الجنة هي تعرية أكل الثمرات لما يلزمه من قضاء الحاجة والأمراض وغيرها، كأنه قال للمؤمن أكل وشراب مطهر طاهر لا يجتمع في جوفهم فيؤذيهم، ويحوجهم إلى قضاء الحاجة. وللكافر ماء حميم أول ما يصل إلى جوفهم يقطع أمعاءهم، ويشتهون خروجه من جوفهم)) . [١]

وجميل منه هذا البيان لهذه المقابلة، بيد أن في كلامه تفصيلاً لأجزاء هذه المقابلة، والأولى في هذا التقابل أنه صورة متكاملة لصورة أخرى متكاملة، كما سبق تقريره وبيانه، ولذا فإن الأقرب إلى الصواب في نظري هو رأي ابن عاشور، فيرى أن قوله: ﴿ وَسُقُوا مَاءً حَمِيمًا فَقَطَّعَ أَمْعَاءَهُمْ ﴾ أنها كلها مقابل لما تقدمها من غير تفصيل في أجزاء هذا التقابل. يقول: ((وقوله﴿ وَسُقُوا مَاءً حَمِيمًا ﴾ جيء به لمقابلة ما وصف من حال أهل الجنة في قوله: ﴿ فِيهَا أَنْهَارٌ مِنْ مَاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِنْ لَبَنٍ لَمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِنْ خَمْرٍ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِنْ عَسَلٍ مُصَفًّى وَلَهُمْ فِيهَا مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ ﴾ . أي إن أهل النار محرمون من جميع ما ذُكر من المشروبات، وليسوا بذائقين إلا الماء الحميم الذي يقطع أمعاءهم بفور سقيه، ولذلك لم يعرج هنا على طعام أهل النار)) . [٢]

الموضع الثامن من مواضع التقابل في السورة في قوله – تعالى – :

﴿ وَمِنْهُمْ مَنْ يَسْتَمِعُ إِلَيْكَ حَتَّى إِذَا خَرَجُوا مِنْ عِنْدِكَ قَالُوا لِلَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ مَاذَا قَالَ آنِفًا أُولَئِكَ الَّذِينَ طَبَعَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَاتَّبَعُوا أَهْوَاءَهُمْ ﴿١٦﴾ وَالَّذِينَ اهْتَدَوْا زَادَهُمْ هُدًى وَآتَاهُمْ تَقْوَاهُمْ ﴿١٧﴾ ﴾

والمتأمل في هذا الموضع يجد أن التقابل فيها جاء إثر بيان حال كل من الفريقين لحظة استماع القرآن من عند رسول الله ﷺ، ومدى إفادته منه، وانتفاعه به، فقال – سبحانه – ﴿ وَمِنْهُمْ مَنْ يَسْتَمِعُ إِلَيْكَ ﴾ . وفي هذا إشارة إلى أن هؤلاء المنافقين كانوا يجلسون إلى رسول الله ﷺ، ويسمعون تلاوته للقرآن، بيد أن هذا الحضور لا يفيدهم، ولا ينتفعون به. [٣]

---

(١) مفاتيح الغيب: ٢٨/٥٠ .

(٢) التحرير والتنوير: ٢٦/٩٧ .

(٣) يُنظر: جامع البيان: ٢١/٢٠٥ .

ولذا فهم يبادرون المؤمنين بقولهم: ﴿ مَاذَا قَالَ ءَانِفًا ﴾. وقد يكون المراد من سؤالهم الاستعلام حقيقة، وفي ذلك إشارة إلى بلادتهم، وقلة فهمهم لما يسمعونه من رسول الله ﷺ، ولذا فهم يستعيدونه من الذين علموه، ويسألونهم عنه.[1]

وقد يكون سبب هذا السؤال إعراضهم عن كلام رسول الله ﷺ، لذا فهم لم يلقوا له بالاً، تهاوناً به واستخفافاً، كما أن فيه إشارة إلى جهلهم ونسيانهم، وإلى بيان حالهم عند رسول الله ﷺ.[2]

وقد يكون الغرض من سؤالهم غير الحقيقة، وغرضهم من ذلك الاستهزاء والسخرية برسول الله ﷺ، وبما يقوله، فمن شدة خبثهم وسوء طويتهم يظهرون للمؤمنين الاهتمام من خلال هذا السؤال، ومن ثم يقولون لإخوانهم إذا خلوا بهم إنما نحن مستهزئون.[3]

وهذا القولان - في نظري - لا تعارض بينهما، فالآية تحتمل هذه المعاني كلها، وفي كل معنى منها إشارة إلى قبح موقف هؤلاء المنافقين، وما تنطوي عليه قلوبهم من الحقد والاستهزاء برسول الله ﷺ، وبالقرآن الكريم.

ولذا عاقبهم - سبحانه - بصنيع أفعالهم بقوله: ﴿ أُوْلَٰٓئِكَ ٱلَّذِينَ طَبَعَ ٱللَّهُ عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ وَٱتَّبَعُوٓاْ أَهْوَآءَهُمْ ﴾ وهذا شاهد التقابل في هذه الآية، فهذه هي الصورة الأولى، وهي صورة المنافقين، وقد تم مقابلتها بموقف المؤمنين، فذكر - سبحانه - أولاً جزاء المنافقين بسبب موقفهم من الرسول ﷺ ومن القرآن، وقد تم ذكره وعرضه بقوله: ﴿ أُوْلَٰٓئِكَ ٱلَّذِينَ طَبَعَ ٱللَّهُ عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ وَٱتَّبَعُوٓاْ أَهْوَآءَهُمْ ﴾ وقد تم بيان جزائهم بأبلغ قول وأجزله، ولذا فقد تضمنت على كثير من الأسرار البلاغية لتدل على شناعة فعلهم، وعظيم عقابهم، فقد جاء ذكر جزائهم مفصولاً عن الجملة التي قبلها، وذلك أن بين الجملتين شبه كمال الاتصال، فقد أثار مضمون الجملة التي قبلها سؤالاً لدى المتلقين بسبب موقف المنافقين

---

(1) يُنظر: تفسير القرآن العظيم: ١٨٧/٤.

(2) يُنظر: التحرير والتنوير: ١٠٠/٢٦.

(3) يُنظر: روح المعاني: ٢٠٦/١٣، و: التحرير والتنوير: ١٠١/٢٦.

من القرآن، وبسبب سؤالهم لأهل العلم عما قاله رسول اللهﷺ. فقد أثار ذلك كله سؤالاً عن مصير هؤلاء المنافقين وعن جزائهم، فجاءت هذه الجملة إجابة عن ذلك كله، ومفصحة عنه. ولذا تم الفصل بين الجملتين؛ للإشارة إلى هذه المعاني كلها، والتأكيد عليها.[1]

وقد تم التعبير عن هؤلاء المنافقين باسم الإشارة في قوله: ﴿ أُوْلَٰٓئِكَ ﴾ إشارة إلى توغل هؤلاء المنافقين في النفاق، فقد بلغوا فيه شأواً عظيماً. كما أن فيه إشارة إلى بعدهم عن الهدى وعن القرآن، فما أبعدهم عن هدايته، والانتفاع به! فلشدة توغلهم في الشرك والنفاق، ولشدة بعدهم عن الإيمان والقرآن تمت الإشارة إليهم بالأداة البعيدة إشارة إلى هذه المعاني كلها، والله أعلم بمراده.

جاء التعبير عن هذا الفريق باسم الموصول وصلته في قوله: ﴿ أُوْلَٰٓئِكَ ٱلَّذِينَ طَبَعَ ٱللَّهُ عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ وَٱتَّبَعُوٓاْ أَهْوَآءَهُمْ ﴾ وفي هذا ملحظ بلاغي بليغ؛ وذلك أن التعريف بالموصول يأتي في المقامات التي يكون المتكلم والمخاطب عالمين بصلة الموصول، ومقرين بها، وقد ذكر الطاهر ابن عاشور السرّ في ذلك وبينه أتم بيان في قوله: ((وجيء بالموصول وصلته خبراً عن اسم الإشارة؛ لإفادة أن هؤلاء المتميزين بهذه الصفات هم أشخاص الفريق المتقرر بين الناس أنهم فريق مطبوع على قلوبهم؛ لأنه قد تقرر عند المسلمين أن الذين صمّموا على الكفر هم قد طبع الله على قلوبهم، وأنهم متبعون لأهوائهم فأفادت أن هؤلاء المستمعين زمرة من ذلك الفريق)) .[2]

فهؤلاء المنافقون قد طبع الله على قلوبهم، وقد جاء اتباعهم لأهوائهم نتيجة طبعية لهذا الطبع، فقد ((رفضوا أمر الله، واتبعوا ما دعتهم إليه أنفسهم، فهم لا يرجعون مما هم عليه إلى حقيقة ولا برهان)) .[3]

---

(1) يُنظر: التحرير والتنوير: ٢٦/١٠١.

(2) المصدر السابق: ٢٦/١٠١.

(3) جامع البيان: ٢١/٢٠٤.

هؤلاء هم المنافقون، وذاك جزاؤهم وقد تم ذكر ما يقابلهم من المؤمنين في قوله: ﴿ وَالَّذِينَ اهْتَدَوْا زَادَهُمْ هُدًى وَءَاتَـٰهُمْ تَقْوَىٰهُمْ ﴾. وقد ذكر كثير من المفسرين أن هذه الآية ذُكرتْ مقابلة لموقف المنافقين[1]. وقد أظهر هذا التقابل موقف المؤمنين، وبين جزاءهم عند ربهم. يدل على ذلك قول سليمان العجلي إشارة إلى هذا التقابل، يقول: ((لما بيّن – عزّ وجل – أن المنافق يسمع ولا ينفع، بل هو مصر على متابعة الهوى، بيّن حالي المؤمن الذي ينتفع بما يسمع فقال: ﴿ وَالَّذِينَ اهْتَدَوْا زَادَهُمْ هُدًى وَءَاتَـٰهُمْ تَقْوَىٰهُمْ ﴾)).[2]

وقد تم عرض موقف المؤمنين بأبلغ قول وأحسنه عرضاً بليغاً يتلاءم مع مكانتهم، وعلو قدرهم، فقد تم إسناد الاهتداء إليهم في قوله: ﴿ وَالَّذِينَ اهْتَدَوْا ﴾ وفي ذلك إشارة إلى سعيهم الدؤوب نحو الهداية، فقد بذلوا لها الأسباب، وسعوا في تحقيقها، وعملوا بمقتضاها. [3]

وقد جازاهم – سبحانه – الجزاء الأوفى بأن زادهم هدى على هدى، فالجزاء من جنس العمل، وقد جازاهم – سبحانه – على ذلك جزاء عظيماً، يدل على ذلك تنكير لفظة " التقوى " فإن التنكير فيها للتعظيم [4]، فهو هدى عظيم يتناسب مع موقفهم، ويتلاءم من مكانتهم ومنزلتهم من الله.

ولم يقف جزاؤهم عند هذا، بل زاد – سبحانه – وهو أهل التفضل والجود – بأن آتاهم تقواهم فضلاً منه ومنّة، فقد ألهمهم وأرشدهم إلى سلوك سبيل التقوى، وهيئ لهم أسبابها [5]، وقد أُضيفت لفظة " التقوى " إلى ضمير هؤلاء المؤمنين في قوله: ﴿ وَءَاتَـٰهُمْ

---

(1) ومن هؤلاء المفسرين: الرازي، يُنظر: مفاتيح الغيب: ٥١/٢٨، وابن عطية، يُنظر: المحرر الوجيز: ١١٥/٥، والشهاب الخفاجي، يُنظر: حاشيته: ٤٦/٨، والجمل، يُنظر: الفتوحات الإلهية: ١٩٣/٧، والطاهر ابن عاشور، يُنظر: التحرير والتنوير: ١٠٢/٢٦، وغيرهم.

(2) الفتوحات الإلهية: ١٩٣/٧.

(3) يُنظر: المحرر الوجيز: ١١٥/١٥.

(4) يُنظر: روح المعاني: ٢٠٧/١٣.

(5) يُنظر: تفسير القرآن العظيم: ١٨٧/٤.

﴿ تَقْوَىٰهُمْ ﴾ إشارة إلى أنهم ((عُرِفوا بها، واُختُصَّت بهم)) [1]، دلالة على تمكنهم في التقوى، وعملهم بمقتضاها. ولسيد قطب كلام نفيس في تفسير هذه الآية، وقد تضمنت الإشارة الواضحة إلى التقابل، أختم به الحديث عن هذه الآية، يقول: ((﴿ أُوْلَٰٓئِكَ ٱلَّذِينَ طَبَعَ ٱللَّهُ عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ وَٱتَّبَعُوٓاْ أَهْوَآءَهُمْ ﴾ ذلك حال المنافقين، فأما حال المؤمنين فهو على النقيض ﴿ وَٱلَّذِينَ ٱهْتَدَوْاْ زَادَهُمْ هُدًى وَءَاتَىٰهُمْ تَقْوَىٰهُمْ ﴾، وترتيب الوقائع في الآية يستوقف النظر، فالذين اهتدوا بدأوا هم بالاهتداء فكافأهم الله بزيادة الهدى، وكافأهم بما هو أعمق وأكمل ﴿ وَءَاتَىٰهُمْ تَقْوَىٰهُمْ ﴾ والتقوى حالة في القلب تجعله أبداً واجفاً من هيبة الله، شاعراً برقابته، خائفاً من غضبه، متطلعاً إلى رضاه، متحرجاً من أن يراه الله على هيئة أو في حالة لا يرضاها، هذه هي الحساسية المرهفة، هي التقوى، وهي مكافأة يؤتيها الله من يشاء من عباده حين يهتدون، ويرغبون في الوصول إلى رضا الله.

والهدى والتقوى والحساسية تقابل حالة النفاق والانطماس والغفلة في الآية السابقة)) [2].

ومع ختام هذه الآية ختام لآيات التقابل في سورة محمد، ووصول بهذا البحث إلى نهايته، والبلوغ إلى خاتمته، ولم يتبق منه إلا خاتمته، للوقوف على نتائج البحث وثمرته، والحمد لله رب العالمين

* * *

---

(1) التحرير والتنوير: ١٠٢/٢٦.

(2) في ظلال القرآن: ٣٢٩٤/٦ .

الخاتمة:

وبعد: فهاهي نهاية المطاف، وخاتمة البحث لهذه الصحبة الطيبة لهذه السورة المباركة، التي سعدت بصحتها، والعيش في رحابها، والتنقل في أرجائها، والاسترواح بظلها وظليلها. وبعد هذا الإبحار الماتع يصل البحث إلى غايته، وهذه بعض النتائج التي أمكن الاهتداء إليها من خلال هذه الدراسة، ومن أبرزها ما يأتي:

أولاً: أن تقابل المعاني في سورة محمد كان ركيزة رئيسة، وظاهرة بارزة في السورة، وقد اتخذ هذا التقابل أنماطاً متعددة، وصوراً شتى، وقد كانت هذه الظاهرة تحت نظر العلماء وعنايتهم، فأشاروا إليها، وأشادوا بها، تنظيراً وتطبيقاً.

ثانياً: أن ثمة أسباباً توافرت وتضافرت فيما بينها فكانت سبباً لوجود التقابل في سورة محمد، ومن هذه الأسباب ما يأتي:

١ـ أن سورة "محمد" من أوائل السور التي نزلت في العهد المدني، فقد نزلت بعد الهجرة، وبعد بداية عهد جديد في المدينة، فقد كانت الهجرة الحد الفاصل، ونقطة التحول في تأريخ الدعوة الإسلامية، فقد تمايز الناس بعد الهجرة، وانقسموا إلى مؤمنين وكافرين، ومن ثم ظهر التباين، ووضح التقابل، فجاء هذا التقابل في سورة محمد امتداداً لهذه المرحلة، وإشارة إلى هذا التمايز، جاء ليعطي كل فريق حقه من الإشارة والإشادة، وليبين موقف كل فريق من القرآن، وممن أُنزل عليه القرآن، وليبين حالهم في الدنيا والآخرة.

٢. أن من أسماء السورة القتال، وطبعي أن القتال يقسم الناس قسمين، ويجعلهم فريقين، ومن ثَم جاءت السورة كلها موضحة هذا التقابل، متحدثة عن كل فريق على حدة، ولذا كان هذا التقابل ركيزة رئيسة في بيان حال كل فريق.

٣ـ كما أن من أسماء السورة – كذلك – محمد، وقد انقسم الناس حول مبعثه قسمين، واختلفوا حوله إلى فريقين، فريق صدّق به واتبعه، وفريق كذّب به وبرسالته،

وحاربه، فقد تمايز الناس في موافقهم معه، وانقسموا، ومن ثم جاء التقابل في سورة محمد ليبين حالة كل فريق، ويذكر حاله ومآله في الدنيا والآخرة.

ثالثاً: قام التقابل في كثير من مواضعه على الاحتباك، وهذا أمر طبعي؛ لتلاؤم التقابل مع طبيعة الاحتباك، فما يذكر في طرف يُحذف مقابله من الطرف الآخر؛ لدلالة الأول عليه، وهكذا.

رابعاً: برز أسلوب التأكيد كثيراً في آيات التقابل، وكان أكثر الأدوات بروزاً "إنّ". وسبب توافر بروز التأكيد وكثرته: هو أن التباين بين الفريقين، والتقابل بينهما أمر ظاهر للعيان، وكأنها حقيقة مؤكدة، ونتيجة مقررة، ومن ثَم جاء التأكيد إشارة إلى هذا المعنى، ودلالة عليه.

وقد يكون سبب توافر التأكيد فيها؛ الإشارة إلى من يشك أو ينكر بين التباين بين الفريقين، فجاء التأكيد تحقيقاً لهذا التقابل، وتقريراً له.

خامساً: قام التقابل في كثير من آياته على الأسلوب الخبري، ما عدا آية واحدة، جاء التقابل فيها من خلال أسلوب الإنشاء، بطريق الاستفهام، ولعل السرّ في ذلك: أن مجيئه بأسلوب خبري؛ إشارة إلى أن هذا التقابل حقيقة مقرّرة لا تقبل نقاشاً و جدلاً، وإنما تُذكر ابتداء فتنقاد لها النفوس، وتؤمن بها.

سادساً: بيّن هذا البحث التقابل بمفهومه العام، كما أن ثمة عدداً من العلماء قديماً وكثيرا من يدعو إلى تأكيد هذا النوع من التقابل.

ولذا فإني أوصي في ختام هذه الدراسة: أن تُدرس المحسنات البديعية في ضوء هذه النظرة الشمولية، وأن تُوسع دائرتها؛ لتشمل الصورة كلها، والتركيب كاملاً، دون الوقوف عند اللفظة واللفظتين، وبيان ما يقابلها.

والحمد الله الذي بنعمته تتم الصالحات

ثبت المصادر والمراجع

١. إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم، لأبي السعود، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

٢. أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن، لمحمد الأمين الشنقيطي، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، ١٤١٣هـ.

٣. أنوار الربيع في أنواع البديع، للسيد علي صدر الدين بن معصوم المدني، حققه وترجم لشعرائه شاكر هادي شكر، مطبعة النجف الأشرف، ط: الأولى: ١٣٨٨هـ.

٤- البحر المحيط، لأبي حيان الأندلسين دارسة وتحقيق وتعليق: الشيخ عادل أحمد عبدالموجود، والشيخ علي محمد معوض، ود. زكريا عبدالمجيد النوني، ود. أحمد النحولي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط: الأولى: ١٤١٣هـ.

٥. البرهان في علوم القرآن، لبدر الدين الزركشي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث.

٦. البديع المصطلح والقيمة، د. عبدالواحد علام، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٢م

٧. التبيان في إعراب القرآن،، لأبي البقاء العكبري، تحقيق: إبراهيم عطوه عوض، دار الحديث القاهرة.

٨. التحرير والتنوير، للشيخ محمد بن طاهر بن عاشور. (د.ت)

٩. تفسير القرآن العظيم، للحافظ عماد الدين ابن كثير، قدم له عبدالقادر الأرناؤوط، دار السلام، الرياض، ط: الأولى: ١٤١٣هـ.

١٠. جامع البيان عن تأويل آي القرآن، لابن جرير الطبري، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط: الثالثة.

١١. حاشية زادة على تفسير البيضاوي، لمحيي الدين شيخ زادة، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

١٢. حاشية الشهاب، المسماة: عناية القاضي وكفاية الراضي على تفسير البيضاوي، دار صادر، بيروت.

١٣. دراسات منهجية في علم البديع، د. الشحات محمد أبو ستيت، ط: الأولى: ١٤١٤هـ.

١٤. دراسات في المعاني والبديع، د. عبدالفتاح عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٤٠٢هـ.

١٥. دراسات في علم البديع، د.أحمد محمد علي، مطبعة الأمانة، مصر، ط: ١، ١٤٠٦هـ.

١٦. روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، للألوسي البغدادي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط: الرابعة: ١٤٠٥هـ.

١٧ـ صحيح البخاري، للإمام أبي عبدالله محمد بن إسماعيل البخاري، دار السلام، الرياض، ط: الأولى: ١٤١٧هـ.

١٨. فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية في علم التفسير، لمحمد بن علي الشوكاني، دار الفكر، بيروت، ١٤٠٣هـ.

١٩. الفتوحات الإلهية بتوضيح تفسير الجلالين للدقائق الخفية، لسليمان العجلي الشهير بالجمل، ضبطه وخرج آياته: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط: الأولى: ١٤١٦هـ.

٢٠ـ الكشاف في حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، لأبي القاسم جار الله محمود الزمخشري، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ١٣٩٢هـ.

٢١. لسان العرب، لابن منظور، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط: الثالثة: ١٤١٣هـ.

٢٢. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لضياء الدين ابن الأثير، قدمه وعلق عليه: د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

٢٣. محاسن التأويل، لجمال الدين القاسمي، علق عليه وخرج آياته وأحاديثه محمد فؤاد عبدالباقي، دار إحياء الكتب العلمية.

٢٤. المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، لأبي محمد بن عطية الأندلسي، تحقيق: عبدالسلام عبد الشافي محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط: الأولى: ١٤١٣هـ.

٢٥. معالم التنزيل، للبغوي، إعداد وتحقيق: خالد عبدالرحمن العك، ومروان سوار، دار المعرفة، بيروت، ط: الثانية: ١٤٠٧هـ.

٢٦. معاني القرآن، للفراء، تحقيق: أحمد يوسف نجاتي، ومحمد علي النجار، ود. عبدالفتاح شلبي، وعلى النجدي ناسف، دار السرور.

٢٧. معاني القرآن وإعرابه، لأبي إسحاق الزجاج، تحقيق: د. عبدالجليل عبده شلبي، دار الحديث، القاهرة، ط: الأولى: ١٤١٤هـ.

٢٨ـ مفاتيح الغيب، للإمام الفخر الرازي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط: الثالثة.

٢٩. مقدمة تفسير ابن النقيب في علم البيان والمعاني والبديع وإعجاز القرآن، لأبي عبدالله جمال الدين الشهير بابن النقيب، تحقيق: د. زكريا سعيد علي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط: الأولى: ١٤١٥هـ.

٣٠. من بلاغة النظم القرآني، د. بسيوني عبدالفتاح فيود، مطبعة الحسين الإسلامية، ط: الأولى: ١٤١٣هـ.

٣١ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لأبي الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، (د. ت)

٣٢. نظم الدرر في تناسب الآيات والسور، لبرهان الدين البقاعي، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، ط: الثانية: ١٤١٣هـ.

٣٣ـ الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، (د. ت)

* * *

القيم النقدية في كتاب المُطْرِب مِنْ أَشْعَارِ أَهْلِ الْمَغْرِب لابن دِحْيَة

د. خالد بن عبدالعزيز الخرعان
قسم الأدب - كلية اللغة العربية
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

القيم النقدية في كتاب المُطْرِب مِنْ أَشْعَارِ أَهْلِ المَغْرِب لابن دِحْيَة

د. خالد بن عبدالعزيز الخرعان
قسم الأدب ـ كلية اللغة العربية
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

ملخص البحث:

ألف ابن دحية الكلبي كتاب "المطرب من أشعار أهل المغرب" استجابة للملك الكامل ملك مصر، وقد قصر كتابه على ترجمة بعض أعلام الأدب الأندلسي، وعُني بإبراز منزلتهم الأدبية، سارداً بعض النماذج الشعرية لهذه التراجم، وواقفاً عند بعض الرؤى النقدية المتنوعة، التي مثلت ملمحاً في هذا المصدر، من خلال وقوف المؤلف عند (المعجم الشعري، التناص، المضمون، الصورة الفنية، المحسن البديعي)، ويسعى هذا البحث إلى بيان تلك القيم النقدية، ودراستها، وإيضاح نهج المؤلف في عرضها، والركائز التي بنى عليها آراءه ونقده، وما تجلى فيها من سعة اطلاعه، وحفظه كثيراً من التراث الشعري، وملكته للحس النقدي، مع بيان مدى ثراء هذه القيم.

يعدّ كتاب "الْمُطْرِب مِنْ أَشْعَارِ أَهْلِ الْمَغْرِب" أحد المصادر الأدبية الأندلسية، إذ ألفه ابن دِحْيَة الكَلْبي[1] استجابة للملك الكامل (ملك مصر) بعد توليه عام (٦١٦هـ)، ولم يثبت سبب قصره الكتابَ على كل أندلسي، أهو طلب من الكامل أم غاية من المؤلف، ليظهر محاسن أدباء بلاده، وليعرف بفضائل آله وذويه.

ويتضح من نهج الكتاب التأثر بنهج مؤلفي كتب الأحاديث، حيث يسوق السند موصولاً، ويسترسل في ذلك، فهو من حيث النهج حديثي، ومن حيث الموضوع أدبي، يضم إلى ذلك طرفًا من أخبار تاريخية، ثم لم يُخله من مشكل الغريب. وقد جاء في كتابه بطائفة لا ينتظمها زمن، ولا يجمعها وحدة، حديث حر مختار، فيه تعريف بجديد، أو زيادة على قديم، أو اختيار من مطول، أو تطويل لمختصر، أو تدوين لمفقود، أو توثيق لموجود، وإن جاء بعضه حديثًا معادًا أو مكرورًا[2].

---

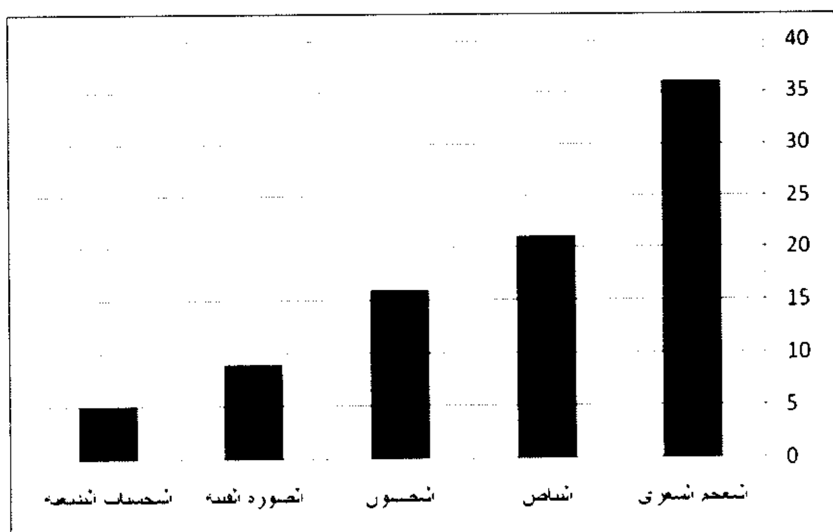
(1) هو الحافظ مجد الدين أبو الخطّاب عمر بن الحسن بن علي بن محمد بن الْجُمَيّل بن فرح بن خلف بن قومس بن مزلال بن ملال بن بدر بن أحمد بن دحية بن خليفة بن فروه الكلبي، المعروف بذي النسبين، لأن جده لأبيه دحية كان من أصحاب رسول الله – عليه الصلاة والسلام – ولأن أمّه أمة الرحمن كانت من نسل الحسين بن علي، وينكر بعض النسابين على ابن دحية صحة هذا النسب، وينسبونه حينًا إلى جد من البربر، وحينًا إلى جد من الموالي، ولد في سَبْتَةَ – في الأغلب – سنة (٥٤٤هـ)، تولى القضاء في دانِيَةَ مرتين، ورحل إلى بلاد المغرب، ثم رحل إلى المشرق، واستقر بمصر، إذ قربه إليه الملك الكامل، وكان ابن دحية على المذهب الظاهري، وكان محدثًا ثقة، عارفًا باللغة، والنحو، وأيام العرب وأشعارها، وقد نشر من علم الأندلس كثيرًا بالمشرق، وله شيء من الشعر، ومن النثر في قصائد ورسائل ومخاطبات، ولكنها ليست من الطبقة العالية، وهو مصنِّف مكثر، من مصنفاته: (الابتهاج في المعراج)، (استيفاء المطلوب في تدبير الحروب)، (أنوار المشرقين في تنقيح الصحيحين الْمُشَرَّفَيْن)، (تاريخ الأمم في أنساب العرب والعجم)، وغيرها، وكانت وفاته سنة (٦٣٣هـ). انظر: التَّكْمِلة لكتاب الصِّلة، ابن الأبار القضاعي البلنسي، تحقيق: د. عبدالسلام الهراس، دار الفكر، بيروت، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م، ٣/ ١٦٤-١٦٥، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلكان، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر بيروت، د.ت، ٣/ ٤٤٨-٤٥٠، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، السيوطي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، ط٢، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م، ١/ ٢١٨، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، المقري التلمساني، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨م، ٢/ ٩٩-١٠٣.

(2) انظر: المطرب من أشعار أهل المغرب، ابن دحية الكلبي، تحقيق: إبراهيم الأبياري، د. حامد عبدالمجيد، د. أحمد أحمد بدوي، مراجعة: د. طه حسين، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٩٣م، مقدمة تحقيق الكتاب.

وقـد حظـي هـذا الكتـاب بتحقيـق الأسـتاذ إبـراهيم الأبيـاري، والـدكتور / حامـد عبدالمجيد، والدكتور أحمد بدوي، وراجعه الدكتور / طه حسين، وصدِّر بمقدمة ضافية من هؤلاء المحققين؛ أوضحت سيرة المؤلف، ونتاجه العلمي، ونهجه في التأليف.

ويُعنى هذا البحث بالقيمة النقدية "للمطرب" من خلال ما أورده المؤلف من إشارات وتعليقات نقدية حين ذكر بعض النماذج الشعرية لبعض الأدباء الأندلسيين، ما يدل على سعة اطلاعه، وثقافته المتنوعة، وملكته النقدية؛ إذ ضمّ الكتاب نحو (٨٧) موضعًا متنوعة ما بين تعليقات وتفصيلات في المعجم الشعري، وإشارة إلى مواطن التناص مع إبداء الرأي فيه أو الاكتفاء بذكره، كما حظي المضمون والصورة الفنية والمحسن البديعي بنصيب من عناية ابن دحية في هذا الكتاب، ويمكن الاطلاع على التوزيع الآتي في الرسم البياني لمعرفة المقارنة بين هذه القيم من حيث الكم.

شكل (١)



رسم بياني يوضح نسب القيم النقدية

فهذا الرسم التوضيحي يبين أن المعجم الشعري هو أكثر ما وقف عنده ابن دحية، إذ بلغ عدد المواضع التي وقف عندها ستة وثلاثين (٣٦) موضعًا، ويأتي بعده التناص؛ إذ وقف عنده في واحد وعشرين (٢١) موضعًا؛ ومن ثم يأتي المضمون الشعري حيث أشار إليه في ستة عشر (١٦) نصًّا. أمّا الصورة الفنية فكانت في تسعة (٩) مواضع، ويأتي المحسن البديعي في إشارات يسيرة، وذلك في خمسة (٥) مواضع.

كما سيوضح البحث القيم النقدية من حيث الإثراء أو ضده، ويبين المصادر والأسس المعوّل عليها، والنهج المقتفى فيها؛ أي إن البحث يسعى إلى أن يصل إلى أمور رئيسة؛ يأتي في مقدمتها بيان المواضع النقدية التي ذكرها المؤلف، وإيضاح بواعثها، ومدى ابتكارها.

أولا. المعجم الشعري

يمثل التوسع في علم اللغة، والثقافة باستخدام الألفاظ، وانسجامها مع المعنى الشعري أحد الركائز الرئيسة في نقد الشعر[١]؛ لأن هذه الركيزة تساعد الناقد على إبراز القيم الجمالية واستحسانها للمعجم الشعري في النص وفق أساس يتسم بالتعليل النابع عن المعرفة والاطلاع، والانسجام المنبثق من الارتباط الوثيق بين العقل والنفس[٢]. وتتجلى عناية النقاد العرب القدامى والمحدثين بهذا العنصر المهم في بناء النص الشعري؛ ما جعلهم ينعتونه بسمات وخصائص سواء على مستوى اللفظة المفردة، أو على مستوى السبك في الجملة الشعرية، مؤكدين خصوصيته عن سياقه في الكلام المنثور[٣].

---

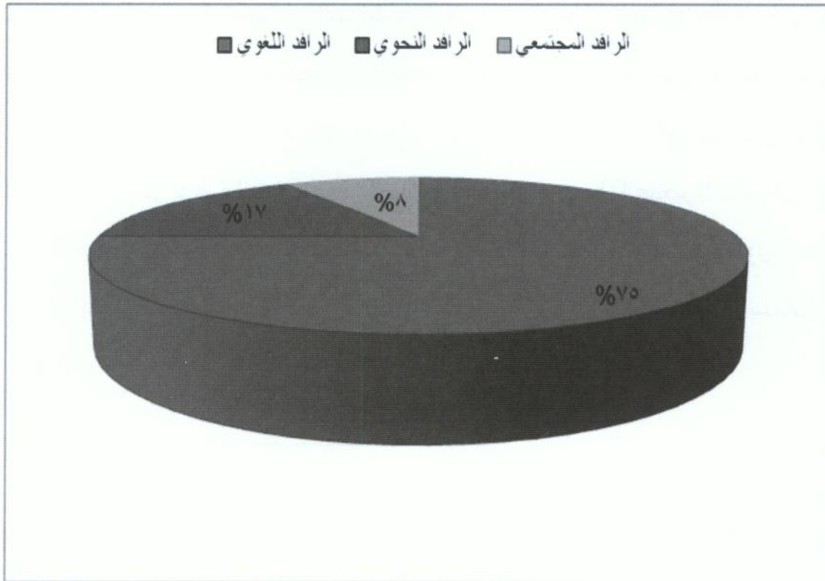
(١) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق: د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، القاهرة، ط٣، ص٤٢.

(٢) انظر: أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط١، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م، ص٦.

(٣) انظر: في ماهية النص الشعري "إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي"، محمد عبدالعظيم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م، ص٨٢.

وحين الوقوف على ما عرضه ابن دحية في كتابه "المطرب" عن المعجم الشعري يتضح أنه نال النصيب الأوفر من القيم النقدية الأخرى من حيث الكم؛ إذ فصل القول في الدلالات اللفظية في بعض النماذج الشعرية التي ساقها في تراجمه الأدبية، وذلك في نحو ستة وثلاثين (٣٦) موضعًا،ولكن السؤال المهم في سياق ما ذكره وأشار إليه، هل ما وقف عنده له قيمة نقدية تضاف إلى المعايير والخصائص التي أشار إليها النقاد العرب القدامى والمحدثون في نقد المعجم الشعري؟ وإذا كانت الإجابة إيجابًا، فما تلك القيمة؟ وإن كانت الأخرى، فما أسبابها؟، والإجابة عن هذه التساؤلات يمكن أن تستنطقها النماذج الواردة في هذا الكتاب، والروافد التي استمد منها ابن دحية تعليقاته على هذه النماذج.

شكل (٢)



رسم بياني يوضح نسب روافد المعجم الشعري

أ. الرافد اللغوي

حين تأمل الرسم البياني، والنماذج التي أوردها المؤلف يتبين أنه في بعضها – وهو الأغلب – يشير إلى إيضاح معاني اللفظة ومدلولاتها فقط ، حيث بلغ عدد هذه النماذج (٢٧) سبعة وعشرين نموذجًا، من ذلك إشارته إلى معنى لفظة "اللُّهى" في قول عبدالجليل بن وهبون[١] للمعتمد بن عبّاد حينما دخل عليه يومًا وهو يردد أحد أبيات المتنبي فأنشأ بديهًا[٢]:

لَئِن جادَ شعرُ ابنِ الحُسينِ فإنَّمَا ... تُجيدُ العطايا واللُّهى تفتح اللَّهَا

تنبَّأ عُجبًا بالقريض ولو درَى ... بأنّك تَرويه إذًا لتألّها

وبعد عرض هذا النموذج ذكر ابن دحية معنى (اللُّهى) بقوله: "اللُّهى، بالضم: العطايا، واحدها: لُهوة ولهية، وأصلها: القبضة من الطعام تُلْقى في الرحى لتُطحن، فجعلت الدَّفعة من المال المُعْطَى لُهوة، وأما اللَّها بالفتح فجمع لهاة: الحلق"[٣]، فهذه الإشارة تعبر عن رؤية ابن دحية أن إيضاح هاتين اللفظتين تبين معنى البيت بما فيه من طرافة نابعة من الجناس التام بينهما، ولعلّه أخذ بعين الاهتمام المخاطب الرئيس في هذا

---

(١) هو أبو مُحَمَّد عَبْدُالجَلِيل بنُ وَهْبُون المرسي، أحد الشعراء في عصر الطوائف، ومقرب إلى المعتمد بن عباد، كان حسن الشعر، لطيف المأخذ حسن التوصل إلى دقيق المعاني، وكانت وفاته في حدود سنة (٤٨٠هـ). انظر: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسام الشنتريني، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م، القسم الثاني، المجلد الأول، ص٤٧٣– ٥١٩؛ قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، الفتح بن خاقان، تحقيق: د. حسين يوسف خريوش، مكتبة المنار، الأردن، ط١، ١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م، ٢/ ٦٦٧– ٤٧٥؛ المعجب في تلخيص أخبار المغرب، عبدالواحد المراكشي، تحقيق: محمد سعيد العريان، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة، ١٣٨٣هـ / ١٩٦٣م، ص١٥٩.

(٢) المطرب، ابن دحية، ص١١٨.

(٣) المصدر السابق، ص١١٨.

الكتاب، وهو الملك الكامل، فرأى أن التوضيح والشرح يسهل الفهم لما يورده من نماذج شعرية، ويؤكد في الوقت ذاته معرفته الواسعة بمعاني الكلمات اللغوية.

وعلى سبيل هذا النهج شرحه أحد ألفاظ قصيدة أوردها لأبي القاسم السهيلي[1] نظمها حزنًا على فراق الفقيه اللغوي النحوي أبي إسحاق إبراهيم بن يوسف، يعرف بابن قرقول، أيام كونه بسَبتة، فلما رحل منها إلى سَلاَ، قال مرتجلاً أبياتًا منها[2]:

فلو كنتُ من قَيْدِ الحوادِث مُطْلَقا   شَدَدْتُ له كُورًا وأنْضيتُ عَنْسلا

فهنا أشار إلى معنى لفظة "عنسل" بأنها: الناقة السريعة[3] فقط، دون أن يشير إلى أي معنى آخر، لذا يتضح أنه لم يتبع نهجًا معينًا في انتقاء شرحه الغريبَ، وربما أنه جعل نفسه المقياس الرئيس في انتقاءاته، ويلحظ أنه لم يذكر هنا ولا في النموذج السابق المصدر في الشرح، ولا إلى ما ذكره بعض مؤلفي المعجمات، أو آراء بعض علماء اللغة إن كان هناك اختلاف في الشرح أو التفسير، ولعل هذا يعود إلى ما تم ذكره من تعليل في النموذج السابق.

---

(1) هو أبو زيد عبدالرحمن بن عبدالله بن أحمد بن أبي الحسن، ولد سنة (٥٠٨هـ)، نشأ بمالقة، وقرأ القرآن على المقري أبي علي الحسين بن الأحدب، وكان خبيرًا بالتراث، ومتحققًا بمعرفة التفسير، وضابطًا لما يحدث به، وكان أديبًا، وكاتبًا وبليغًا، وشاعرًا ونحويًا عارفًا، تنقل ببعض بلاد الأندلس، واستدعي آخر حياته إلى التدريس بمراكش، وكانت وفاته سنة (٥٨١هـ). انظر: المطرب، ابن دحية، ص٢٣٠-٢٣٩، الإحاطة في أخبار غرناطة، لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: محمد عبدالله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٣٩٧هـ/ ١٩٩٧م، ٣/ ٤٧٧-٤٨١.

(2) المطرب، ابن دحية، ص٢٣٦.

(3) المصدر السابق، ص٢٣٦.

ويقف ابن دحية عند بعض الألفاظ التي يكون لها أكثر من معنى بحسب سياقها الذي ترد فيه، مشيرًا إلى ما قاله اللغويون بذكر أسمائهم أحيانًا، وأحيانًا لا يُعنى بذكر الاسم، من ذلك ما بينه حينما أورد بيتين لأبي الحسن بن لبَّال[1] يقول فيهما[2]:

سَبِيئتان اثنتان هذه ... حِلٌّ مُباح وذي حَرَامُ

قُل لذَوي العلمِ خَبِّروني ... ما الحِلُّ منها ومَا الحرامُ؟

يقول ابن دحية: "السبيئة الأولى: هي الشاة المسلوخة، يقال: سبأت الجلد إذا سلخته، والثانية الخمر"[3]. وأورد للشاعر نفسه هذين البيتين[4]:

مُعَانَقَةُ العَجوزِ أشدُّ عندي ... وأقتلُ من مُعانقة العَجَوز

وما ريق العَجوز أمرُّ عندي ... ولا بألذّ من بَوْلِ العَجوز

يقول ابن دحية: "العجوز الأولى: المرأة المسنة، والثانية: السيف، والثالثة: الخمر، والرابعة: البقرة، وبولها: لبنها"[5]. ويلحظ من هذين النموذجين اللغز اللغوي الذي ينبني عليه فهم المضمون الشعري؛ وإيضاح معاني المعجم يبين الإجابة عن هذا اللغز؛ ما يدل على أن الملكة اللغوية وسعة المعرفة بها تمنح المجال للشاعر للتفنن في توظيف استخداماتها حسب مراده.

---

(1) هو الفقيه العالم أبو الحسن علي بن أحمد بن علي بن فتح، المشهور بابن لبّال. كان مشهورًا في الفقه والنظم والنثر، وقد ولي قضاء بلده. وكانت وفاته سنة (٥٨٣هـ). انظر: المطرب، ابن دحية، ص٩٧-١٠٠، المُغْرِبُ في حُلَى المَغْرب، ابن سعيد المغربي، تحقيق: د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط ٤، د.ت، ٣٠٣/١-٣٠٤.

(2) المطرب، ابن دحية، ص٩٨.

(3) المصدر السابق، ص٩٩.

(4) نفسه، ص٩٩.

(5) نفسه، ص٩٩.

وتتجلى سعة اطلاع ابن دحية في معرفة المعجم الشعري من خلال القدرة على استحضار الشاهد لما يورده من معاني الألفاظ من ذلك ذكره نموذجًا شعريًا لابن عبدون[1] الذي قال أبياتًا مخاطبًا المتوكل على الله عمر بن الأفطس (ت٤٨٨هـ)، أحد ملوك عصر الطوائف، حينما أنزله بدار وكَفَت عليه، فكتب إليه خمسة أبيات أخذ أشطار أعجازها من معلقة امرئ القيس، إذ يقول[2]:

لِعبدك دارٌ حلَّ فيها كأنّها	(ديارٌ لسَلْمى عافياتٌ بذي الخال)
....	....
فقالت ولم تعبأ برد جوابه	(وهل يعمَن من كان بالعُصُر الخالي)

يقول ابن دحية: "قال اللغويون: الخالُ يأتي على اثني عشر معنى، الخال: أخو الأم، والخال: موضع، والخال: من الزمان الماضي، والخال: اللّواء، والخال: الخُيلاء، والخال: الشامة، والخال: العَزب، ويقال: المتفرد، والخال: قاطع الخَلا، والخال: الجبان، والخال: ضرب من البرود، والخال: السحاب، وسيفٍ خالٍ: أي قاطع"[3]، ولم يكتفِ ابن دحية بهذه الإشارة بل استشهد بأبيات ابن هشام السبتي[4]، التي جمعت هذه المعاني بقوله[5]:

---

(1) هو أبو محمد عبدالمجيد بن عبدالله بن عبدون الفهري اليابري، وزير أديب، كاتب شاعر، اشتهر برسائله وأشعاره، استوزره بنو الأفطس أصحاب بطليوس، ثم خدم المرابطين بعد سقوط دولة بني الأفطس، واشتهر بقصيدته المعروفة بـ (البسّامة) التي رثى بها مُلك بني الأفطس (الدهر يفجع بعد العين بالأثر...)، وكانت وفاته سنة (٥٢٩هـ، وقيل: ٥٢٧هـ). انظر: رَايَاتُ المُبَرّزين وغاياتُ المُمَيّزين، ابن سعيد الأندلسي، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٨٧م، ص٩٩-١٠٠، فَواتُ الوَفَيَات والذّيل عليها، ابن شاكر الكتبي، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٤م، ٢/٣٨٨-٣٩٣.

(2) المطرب، ابن دحية، ص١٨٢، ديوان ابن عبدون، تحقيق: سليم التنير، دار الكتاب العربي، دمشق، ط١، ١٤٠٨هـ/ ١٩٩٨م، ص١٧١.

(3) المطرب، ابن دحية، ص١٨٣.

(4) هو أبو عبدالله محمد بن أحمد بن هشام اللخمي السبتي، كان عالماً بالعربية وآدابها، وله تواليف منها: الفصول والجمل في شرح أبيات الجمل، وكتاب في لحن العامة، وشرح الفصيح لثعلب، ومقصورة ابن دريد، كان حيًا سنة (٥٥٧هـ). انظر: بغية الوعاة، السيوطي، ١/٤٨-٤٩.

(5) المطرب، ابن دحية، ص١٨٣.

أقـولُ لخـالي وهـو يومًـا بـذي خـالِ	يـروحُ ويغـدو فـي بُـرود مـن الخَـال
أما ظَفِـرَتْ كفّاك فـي العَصر الخالي	بربّـة خـالٍ لا يُـزنّ بهـا الخـالي
تمـرُّ كمـرّ الخـالِ يـرتَجُّ رِدْفُهـا	إلـى منـزلٍ بالخـالِ خِلْـوٍ مـن الخـالِ
أقامـتْ لأهـل الخـالِ خـالاً فكلّهـم	يـؤمُّ إليهـا مـن صـحيح ومـن خـالِ

يبرز هذا السياق في الترجمة ملكة الحفظ التي يحظى بها ابن دحية، واستطاعته استحضار النموذج المناسب في سياق حديثه عن بعض الألفاظ من حيث معانيها اللغوية.

ويوظف ابن دحية – أحيانًا – معارفه المختلفة في تعليقه على بعض ألفاظ المعجم الشعري في النص، من ذلك تعليقه على ألفاظ أنموذج للقاضي عياض[1] في قوله[2]:

يـا مـن تحَمّـل عنّـي غيـر مكتـرث	لكنّـه للـضّنى والـسُّقمِ أوصـى بـي
تركتنـي مـستهامَ القلـب ذا حُـرَق	أخَـا جَـوًى وتبـاريحٍ وأوصـابِ

---

(١) هو أبو الفضل عياض بن موسى بن عياض اليحصبي ولد في سبتة، كان محدثًا وفقيهًا، كما كان عالمًا باللغة والنحو وبأيام العرب وأنسابهم وآدابهم، وكان خطيبًا مترسِّلاً بليغًا وشاعرًا مكثرًا حسن الشعر رقيقًا، تولى القضاء في سبتة مدة طويلة، وكانت وفاته سنة (٥٤٤هـ). انظر: بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، الضبي، تحقيق: د. روحية السويفي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م، ص٣٨٣-٣٨٤؛ تاريخ الأدب العربي، د. عمر فروخ، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٨٢م، ٤/ ٢٩٠-٢٩٥.

(٢) المطرب، ابن دحية، ص٨٧؛ أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، المقري التلمساني، تحقيق: سعيد أحمد أعراب، ومحمد بن تاويت الطنجي، صندوق إحياء التراث الإسلامي المشترك بين المملكة المغربية والأمارات العربية المتحدة، ١٣٩٨هـ/ ١٩٧٨م، ٤/ ٢٤١.

أُراقب النَّجمَ في جُنح الدّجى سَهرا كـأنني راصـدٌ للـنّجم أو صـابِبي

ومـا وجـدتُ لذيـذَ النـوم بعـدكمُ إلاّ جَنَى حَنْظَلٍ في الطّعم أو صابِ

ثم أخذ بالتعليق، بقوله: "أوصى بي، من الوصية. والأوصاب: جمع وصَب، وهو المرض، وَصِب يَوْصَب فهو وَصِب، إذا لزمه وجع. والصَّابي، يهمز ولا يهمز. قرأ نافع: (الصّابِين) و(الصّابُون)؛ حيث وقع من القرآن بلا همز. وذلك على وجهين: أحدهما أن يكون خفف الهمزة. والوجه الآخر أن يكون: صبا إلى اللّهو يصبو صبوًا. والباقون يهمزون من قولهم: صبأ في الدين صُبوءًا؛ فالصَّبأة، مثل: كافر وكَفرة؛ ومعناه الخارج من دين إلى دين؛ لأنهم خرجوا من اليهودية والنصرانية إلى دين ثالث. معظمهم يعبد الداراري، ومنهم من يعبد الملائكة، وقبلة صلاتهم من قبل مهبّ الجنوب. ويزعمون أنهم على دين نوح، على نبينا السلام. وفيهم اختلاف وكلام. والصَّاب: الصَّبِر، وهو مرّ"[1]. فيتجلى من هذا التعليق الثقافة الواسعة التي يحظى بها ابن دحية ليس باستخدامات الألفاظ فقط. وإنما ثقافة أوسع بمعانيها الدينية. كذلك يتضح تبحره في علوم مختلفة كالقراءات، والمذاهب. وفي الوقت نفسه يتبين أنه لم يسلك نهجًا معينًا في تعليقاته اللغوية؛ إذ إن هذه الأبيات للقاضي العياض، وساقها أثناء ترجمته لابنه محمد؛ فالأحرى سياق الشاهد للترجمة نفسها، والتعليق عليه حتى تتجلى بعض سماته الأدبية. كما أن هذه التعليقات تتجافى عن الوقوف عند حسن التوظيف إلا في إشارات يتيمة. من ذلك ما ذكره حين عرضه نموذجًا شعريًا للمعتمد بن عباد.[2] في قوله[3]:

---

(1) المطرب، ابن دحية، ص٨٧-٨٨.

(2) هو المعتمد على الله، أبو القاسم محمد بن عباد، ولد في مدينة باجة قرب إشبيلية سنة (٤٣٢هـ). خلف والده المعتضد على ملك إشبيلية، وقد حُمل أسيرًا إلى حصن أغمات قرب مدينة مراكش هو وأفراد أسرته من قبل يوسف بن تاشفين إلى أن توفي سنة (٤٨٨هـ). انظر: قلائد العقيان، الفتح بن خاقان، ١/د وما بعدها؛ نفح الطيب، المقري، ٤/٢١١-٢٢٨.

(3) المطرب، ابن دحية، ص١٦؛ ديوان المعتمد بن عباد، تحقيق: د. حامد عبدالمجيد، ود. أحمد بدوي طبانة، راجعه: طه حسين، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط٣، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م، ص٢٣.

مـــــولايَ أشـــــكو إليـــــك داءً أصـــبح قلبـــي بـــه قريحـــا

سُـــخطك قـــد زادنـــي سَـــقَاما فابعـــث إلـــيَّ الرّضـــا مـــسيحا

يقول ابن دحية: "فقوله: (مسيحا) من القوافي التي يُتَحدَّى بها، لصعوبتها على من رامَها، وأدخلها هو في بابها، إذ كان المسيحُ بن مريم يشفي من العِلَلِ وأوصابها"[1]، فهذه الإشارة توضح توظيف المعجم الشعري في القوافي ؛ ولعل ما سبق من نماذج رمى منها ابن دحية أمرين رئيسين، أولهما: إبراز ملكته بالمعرفة الواسعة بمعاني اللغة، وثانيهما: مراعاة السبب في التأليف المتمثل في الاستجابة للمتوكل، والاجتهاد في تفسير ما قد يحتاج إلى إيضاح، لذا لم يلحظ الثراء في تفصيل القيمة النقدية للمعجم الشعري، من حيث التوظيف، والاستحسان وضده، وتبرير ما يحتاج إلى إيضاح وتعليل في الأحكام النقدية[2].

ب. الرافد النحوي

يستعين ابن دحية في بعض تعليقاته على المعجم الشعري بثقافته النحوية، إذ أشار إلى ذلك في ستة مواضع. من ذلك ما أورده لأبي قاسم السهيلي من أبيات، منها[3]:

يـا مـن خـزائنُ رزْقـه فـي قـولِ كُـن امـنُنْ فـإن الخيـرَ عنـدك أجمـعُ

ثم أوضح ابن دحية بعد عرض النموذج الشعريسبب رفع (أجمع)، يقول: "فيجوز أن يكون توكيدًا لمكان (إنَّ) الابتدائية، إذ موضعها الابتداء، وهي مؤكد للجملة"[4]، ثم

([1]) المطرب، ابن دحية، ص١٦.

([2]) وللاستزادة من النماذج التي سارت على هذا النهج، انظر: المطرب، ابن دحية، الصفحات: ١١، ٢٧، ٣٨، ٤٦، ٧٠، ٨٣، ٨٥، ٩٠، ٩٥–٩٦، ١٢٩، ١٤٥، ١٧٢، ١٩٢، ٢١٨، ٢٣٨.

([3]) المصدر السابق، ص٢٣٤.

([4]) المصدر نفسه، ص٢٣٤.

استطرد بذكر رأي البصريين، واختلاف الكوفيين مع بيان رأيي الكسائي والفراء، لكنه لم يربط ذلك بقيمة نقدية.

ومن ذلك ما ذكره من تعليق على بيت من نص شعري للمرواني الطليق[1]، إذ يقول[2]:

فـــإذا مـــا غَربـــت فـــي فَمِــه ... أطلَعــت فــي الخــدّ منــه شَــفَقا

يقول ابن دحية: "وأما جمعه في (الفم) بين هاء الضمير والميم، فليصحّ في الوزن المستقيم. قال النحويون: والفم إذا أفرد كان بالميم، فإن أضفته لم تجمع بين الميم والفاء، تقول: هذا فوك. ولا يحسن: فمك إلا في الشعر"[3]. ثم استشهد ببيت شعري لرؤبة بن العجاج، ليؤكد أن الجمع بينهما في الشعر فقط. ثم أخذ يعلق على لفظة من البيت الذي استشهد به، ما يدل على معرفته الواسعة بالنحو. ويتبين في الوقت نفسه أنه لا يسير على نهج واحد في تراجمه، لأن الأحرى أن يقصر نقده على ما يذكره من نماذج شعرية للأديب الذي يسوق ترجمته.

ومما أورده في ذلك إيضاح "اللحن" في نص شعري لابن عمار[4]، إذ يقول:

وشَــرّفني مــن قطعــةِ الــرّوض بــالّتي ... تَنَــاثر فيهــا الطّبْــعُ وردًا وسُوســـنا

---

(1) هو أبو عبدالملك مروان بن عبدالرحمن بن مروان الناصر. كان أديبًا شاعرًا مكثرًا وأكثر شعره في السجن. مات قريبًا من سنة (٤٠٠هـ). انظر: جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس. الحميدي. تحقيق: محمد بن تاويت الطنجي. مكتبة الخانجي. القاهرة. د.ت. ص٣٢١.

(2) المطرب. ابن دحية. ص٧٢.

(3) المصدر السابق. ص٧٢-٧٣.

(4) هو محمد بن عمار بن الحسين بن عمار المهري. أبو بكر. من أهل شلب. صحب المعتمد بن عباد من الصِّبا حتى كانت له مكانته الخاصة عنده إلى أن دخله العُجب، فسمت به نفسه إلى الملك. وكان أن قتله المعتمد سنة (٤٧٧هـ). انظر: الحلّة السِّيَرَاء. ابن الأبار. تحقيق: د. حسين مؤنس. دار المعارف. القاهرة. ط٢. ١٩٨٥م. ٢/١٣١-١٦٥، المغرب. ابن سعيد. ١/٣٨٩-٣٩١.

يقول ابن دحية: "تناثر فيها الطبع وردًا وسوسنا بضم السين، وهو لحن، وليس له في العربية وزن، والصواب: سَوسن بفتح السين على وزن فَوْعل بفتح الفاء، وكذلك روشنوأمثاله، نحو جوهر وجَورب وكَوثر وتَولب؛ إذ ما سمع في أمثلة العرب فُوعل إلا جؤذَر في قول بعضهم"[1]، وهكذا يلحظ أن ابن دحية يوظف معرفته بالنحو لنقد بعض النماذج الشعرية، ويستشهد بالتراث الشعري، ويذكر آراء اللغويين والنحاة في بعضها؛ وهذه ملكة تسعف الأديب بتذوق النص وإبراز جمالياته[2]؛ لكن يلحظ كما لحظ على الرافد السابق الذي وظفه ابن دحية حول تعليقاته على المعجم الشعري أنه عُني بالرافد نفسه وإيضاحه دون الاهتمام بالعناصر الجمالية الأخرى في النص، التي تعطي الأنموذج النقدي للنص الشعري[3].

ج. الرافد المجتمعي

وقد ضمن ابن دحية ثقافته المجتمعية في تعليقاته اللغوية على النماذج الشعرية التي يسوقها للتراجم الأدبية، من ذلك ما أورده حين استشهاده ببيتين للمعتصم بن صمادح[4] في قوله[5]:

الروضُ يشربُ والأنوار تنسكبُ	والشمس تظهر أحيانًا وتحتجبُ

---

[1] المطرب، ابن دحية، ص٤٠-٤١.

[2] للاستزادة من الاطلاع على توظيف المعرفة النحوية بنقد المعجم الشعري، انظر: المطرب، ابن دحية، الصفحات: ١٣١، ١٨٠-١٨١، ٢٢٧-٢٢٨.

[3] انظر: اللغة والخطاب، عمر أوكان، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠١م، ص٥٢.

[4] هو أبو يحيى المعتصم محمد بن معن بن محمد بن أحمد بن صمادح التجيبي، ولد سنة (٤٢٩هـ)، تولّى المريّة وبجاية، وكان أديبًا محبًا للعلم والأدب، وكان شاعرًا مقلاً، توفي سنة (٤٨٤هـ). انظر: المطرب، ابن دحية، ص٣٤-٣٨، أعمال الأعلام فيمن بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام وما يتعلق بذلك من الكلام، لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: سيّد كسروي حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م، ٢/ ١٨٤-١٨٦.

[5] المطرب، ابن دحية، ص٣٦.

وللبهَار علــى أفنانــه زَهـرٌ كأنّـه فـضّةٌ مـن فوقهـا ذهَـب

يقول ابن دحية: "أهل الأندلس يسمون النّرجس البهار، واسمه في اللغة العَبْهر"[1]، فهذا القول يبين اختلاف بعض المسميات في البيئات العربية، وبخاصة بين المشارقة والأندلسيين، كما أن في إيضاحه مراعاة للمتلقي الذي قد لا يعرف اللهجة الخاصة بالأندلسيين.

ومن ذلك ما أورده من إيضاح لنص ساقه لابن شاطر السرقسطي[2]، يقول فيه[3]:

قد كنتُ لا أدري لأيّةِ علّة صار البياضُ لباسَ كلِّ مُصابِ

حتى كساني الدهرُ سحقَ مُلاءَةٍ[4] بيضاءَ من شَيبي لفقد شبابي

يقول ابن دحية: "لبس البياض هي عادة أهل الأندلس في الحزن على موتاهم، استنُّوا ذلك من عهد بني أُميّة قصدًا لمخالفة بني العباس في لباسهم السواد"[5]، فهو يعبر بهذا الإيضاح لإفهام القارئ من غير الأندلسيين بهذه العادة الاجتماعية حتى يتجلى له سياق المعنى من البيت.

يتضح من العرض السابق أن تناول ابن دحية المعجم الشعري للنصوص التي أوردها للتراجم الأدبية التي تحدث عنها في كتابه، أو من خلال الاستطراد بذكر بعض النماذج

([1]) المصدر السابق، ٣٦.

([2]) هو أبو زيد عبدالرحمن بن شاطر السرقسطي، له عناية بالفقه والأدب، وسمع منه القاضي أبو علي حسين بن الصدفي. انظر: المطرب، ابن دحية، ص٨٠، ١٢٩؛ نفح الطيب، المقري، ٤/ ١٠٩.

([3]) المطرب، ابن دحية، ص٨٠.

([4]) الملاءة: الثوب اللين الرقيق. انظر: القاموس المحيط، الفيروز آبادي، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة السادسة، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م، مادة (ملأ).

([5]) المطرب، ابن دحية، ص٨١.

الأخرى لغير التراجم، أنه انصب في إبراز معرفته الواسعة بمعاني الألفاظ اللغوية، سالكًا نهج الشارح للمتلقي، مع الاستطراد في ذكر بعض الآراء حيال الضبط بالشكل، كما تبينت ثقافته النحوية والصرفية من خلال إبراز الاستعمالات اللغوية الصائبة، أو التي تتاح في الشعر فقط، كما تجلت ثقافته المجتمعية، وهذه المعرفة المتنوعة هي أداة مهمة للناقد في الوقوف على جماليات النص؛ ولعل السبب الرئيس في تأليف ابن دحية هذا الكتاب هو ما جعله يسلك هذا النهج دون الخوض في الرؤى النقدية المنبثقة من المعجم الشعري.

ثانيا ـ التناص

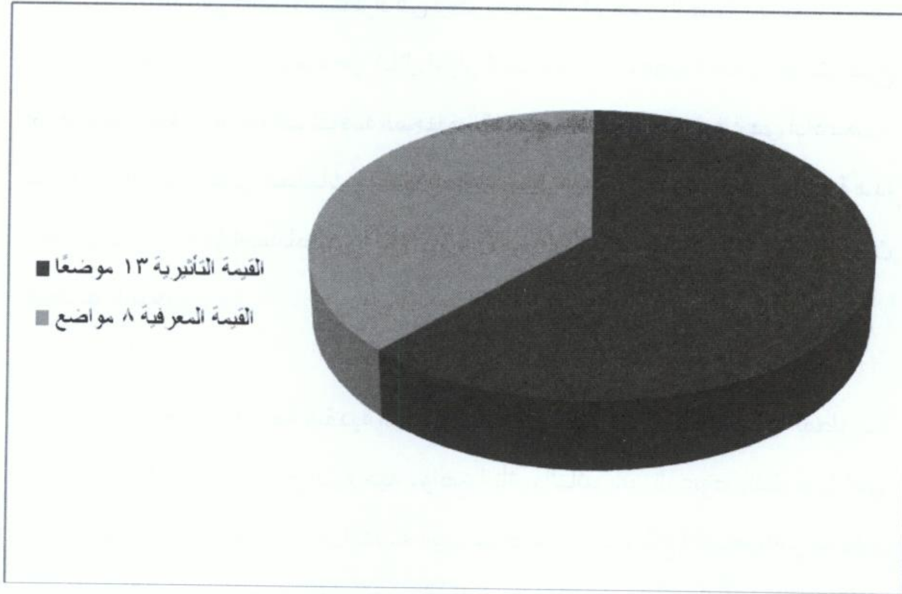
يبرز هذا المبحث القيمة النقدية الثانية (التناص) التي اشتمل عليها كتاب "المطرب". وتتمثل هذه القيمة في إيضاح ابن دحية مواضع التأثر والتأثير بين النصوص الشعرية التي أوردها نماذج من نتاج التراجم الأدبية، . ويشترك هذا المصطلح (التناص) في معظم مكونات دلالاته مع ما ذكره النقاد العرب القدامى حول الأخذ. والتأثر والتأثير. والسرقات، والاقتباس، والتضمين، والمعاني المشتركة[1]، ويؤكد أن اللغة ميراث اجتماعي متطاول، وهي ترتبط بالذات والموضوع ارتباطًا وثيقًا، وغالبًا ما يتخير الأديب الأساليب المعينة التي تقربه لمضامينه[2]، وحين الوقوف على النماذج الشعرية في هذا الكتاب؛ يمكن تصنيفها قسمين؛ الأول: الإشارة إلى موضع التناص مع بيان المفاضلة في ذلك، وهذه توضح القيمة التأثيرية، والثاني: الإشارة إلى الموضع دون ذكر الأفضلية لأحد النصين، وهذه تعكس القيمة المعرفية للمؤلف، وقد احتوى الكتاب على واحد وعشرين (٢١) موضعًا في التناص، وسيوضح الرسم البياني الآتي نسب القسمين:

---

(1) انظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيروان، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط ٥، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م، ٢/ ٩٦–١٠٠.

(2) انظر: اللغة والتفسير والتواصل، د. مصطفى ناصف، عالم المعرفة، رجب ١٤١٥هـ/ يناير ١٩٩٥م، ص٣٩.

شكل (٣)



رسم بياني يوضح نسب القيمتين التأثيرية والمعرفية

أ. القيمة التأثيرية:

حين تأمل الرسم البياني السابق يتجلى أن المؤلف عُني ببيان المفاضلة بين النصوص التي ذكر مواضع التناص فيها، من ذلك ما أورده من قول يحيى بن حَكَم الغَزَال[1] في المديح[2]:

أطرَبَه الوقتُ الَّذي قد دَنَا ... وكان من قبلك لم يَطرب

---

(١) هو أحد شعراء المئة الثالثة، وينسب إلى جيان، وعمّر أربعًا وتسعين سنة، ولحق أعصار خمسة من الخلفاء المروانيين، آخرهم محمد بن عبدالرحمن بن الحكم، كان مطبوع النظم في الحكم والجد والهزل، وقد لقّب بالغزال لجماله، وتوفي سنة (٢٥٠هـ). انظر: جذوة المقتبس، الحميدي، ص٣٥١-٣٥٣، المطرب، ابن دحية، ص١٣٣- ١٥١.

(٢) المطرب، ابن دحية، ص١٣٤.

هَفَا بهِ الوجدُ فلو منبرٌ طَارَ لَوافَى خَطْفَةَ الكوكَبِ

إلى جميلِ الوجه ذِي هَيبةٍ ليست لحامِي الغابةِ الْمُغْضَبِ

يقول ابن دحية: كنا نعجبُ بقول البحتري (أحد أعلام الشعراء في العصر العباسي الثاني ت ٢٨٦هـ)، ونستغربه في قوله لجعفر المتوكل (أحد خلفاء الدولة العباسية ت ٢٤٧)[١]:

فلو أنَّ مشتاقًا تكلَّف غير ما في وُسعه لسعى إليك المنبرُ

حتى رأينا قول الغزَال، وعلمنا أنه سبق إليه بزمانه، على أن البحتري استحقّه أيضًا بإحسانه؛ لأنه أتى بالمعنى في بيت واحد، واختصره اختصارًا حسنًا[٢]، فيتضح من سياق تعليق ابن دحية الميل إلى تفضيل نصّ الغزال؛ لأنه قلل من الإعجاب الذي كان يحظى به بيت البحتري وإن أشار إلى الحسن، الذي جاء في سياق الاستدراك؛ وهذا نابع من عناية ابن دحية ببيان منزلة الشعراء الأندلسيين، ولعل هذه العناية تتضح في تعليقه على نصٍّ لابن حمديس الصقلي[٣]، في وصف فرس سابق[٤]:

كأن له في الأذن عينًا بصيرةً ترى اليوم أشباحًا تمرُّ به غدا

يقيد بالسبق الأوابدَ فوقه ولو مرَّ في آثارهنّ مُقَيّدا

---

(١) ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط٣، د.ت، ١٠٧٣/٢.

(٢) انظر: المطرب، ابن دحية، ص١٣٤- ١٣٥.

(٣) هو أبو محمد عبدالجبار بن أبي بكر محمد بن حمديس الصقلي، ولد في مدينة سرقوسة سنة (٤٤٧هـ). وكان شاعرًا مجيد السبك، مليح الاستعارة، حسن الأخذ، لطيف التناول، رقيق المعاني. انظر: الذخيرة، ابن بسام، القسم الرابع – المجلد الأول، ص٣٢٠-٣٤٢.

(٤) المطرب، ابن دحية، ص د د، ديوان ابن حمديس، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٣٧٩هـ/ ١٩٦٠م، ص١٤٤. ورواية الديوان (كأن له في أذنه مقلة يرى بها اليوم أشخاصًا تمر به غدا).

ويؤكد ابن دحية إعجابه بهذا النص، إذ بين أن ابن حمديس "أخذه فملكه فاسترقّه، واستوجبه بزيادته على مبتكره واستحقّه"، إذ "أخذه من قول امرئ القيس بن حُجر، وهو أول من قصَّد القصائد، وقيد الأوابد، فقال في لاميّته المعلّقة[1]:

وقد أغتدي والطير في وكناتها	بمنجرد قيد الأوابد هيكل

وزيادة عبدالجبار عليه قوله: (ولو مرّ في آثارهن مقيّدا)، وتصدير هذا العجز بقوله: (يقيد بالسبق) مليح جداً"[2]، فهذا الاستحسان لنص ابن حمديس يوشي بحرص ابن دحية على تأكيد علو منزلة الشعراء الأندلسيين، مع أنه بين وجه الاستحسان، لكن استطراده في تعريف امرئ القيس أنه "أوّل من قصَّد القصائد، وقيّد الأوابد"، يؤكد إبراز تفوق ملكاتهم الشاعرة على الشعراء المشارقة، وفي الوقت نفسه تضجره من انتقاص بعض النقاد والأدباء الشعراءَ الأندلسيين، ويتضح هذا صراحة في ذكره نصّاً ليحيى بن الحكم الغَزال يتغزل فيه بزوجة ملك المجوس (نود)، من أبياته[3]:

كُلِّفتَ يا قلبي هوًى مُتْعبا	غالبتَ منه الضَّيغَمَ الأغلَبَا
إني تعلّقتُ مجُوسيّةً	تأبى لِشمس الحُسن أن تَغرُبا
أقصى بلاد الله لي حيث لا	يلقى إليها ذاهبٌ مذهبا
يا نُود يا رُودَ الشباب التي	تُطلع من أزرارها الكَوكبا

يقول ابن دحية: "وهذا الشعر لو رُوي لعمر بن أبي ربيعة، أو بشار بن بُرد، أو لعباس بن الأحنف، ومن سلك هذا المسلك من الشعراء المحسنين لاستُغرب له، وإنما أوجب

---

(1) ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨٤م، ص٢١.

(2) المطرب، ابن دحية، ص٥٥-٥٦.

(3) المصدر السابق، ص١٤٤.

أن يكون ذكره منسيّاً أن كان أندلسيّاً، وإلا فما له أُخمل، وما حق مثله أن يُهمل، وهل رأيت أحسن من قوله: (تأبى لشمس الحسن أن تغربا)..."[1]. فكلام ابن دحية بعد هذا النص يبرز ما في ذاته من الانتماء لوطنه وشعرائه، وفي الوقت نفسه التعبير عن تضجره من انتقاصهم وتجاهلهم؛ وهذا يوضح الميل الذي تمت الإشارة إليه في النماذج السابقة.

كما تتجلى العناية بالموازنة مع أعلام الشعراء المرموقين، من ذلك ما أورده لابن زيدون[2]- حين ذكر ترجمته- من أبيات منها[3]:

تِهْ أحتمِلْ، واستَطل أصْبِرْ، وعِزَّ أهُنْ وَوَلِّ أُقْبِلْ، وقُلْ أسْمَعْ، وَمُرْ أُطِع

يقول ابن دحية: "هذا أحسن ما قيل في هذا الباب؛ لما فيه من ذكر الجواب لكل حرف من حروف الأمر، وخلوّ بيت أبي الطيب المتنبي[4]:

أقِل أنِل اقْطع احْمِل عَلِّ سَلِّ أعِدْ زِدْ هَشَّ بَشَّ تَفَضَّلْ ادْنُ سُرَّ صِل"[5]

فهنا بصيغة التفضيل يمنح ابن دحية الحسن الكامل لبيت ابن زيدون، ولم تفته الإشارة إلى بيت أبي الطيب؛ تأكيداً على إبراز الشاعرية الفذة لشعراء وطنه الأندلس، معللاً رأيه في هذا التفضيل. ويتجلى أنه يحرص على إيراد النماذج التي يتضح فيها الأخذ

---

(1) نفسه، ص١٤٥.

(2) هو أبو الوليد أحمد بن عبدالله بن أحمد بن غالب بن زيدون المخزومي، ولد في قرطبة سنة (٣٩٤هـ)، وهو أديب بارع، وشاعر مجيد، وناثر مقتدر، وكانت وفاته سنة (٤٦٣هـ). انظر: مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس، الفتح بن خاقان، تحقيق: محمد علي شوابكة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م، ص٦٠ – ٦١.

(3) ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالبيان في شرح الديوان، تحقيق: مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبدالحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، د.ت، ٣/ ٨٩.

(4) ديوان ابن زيدون ورسائله، تحقيق: علي عبدالعظيم، نهضة مصر، القاهرة، ١٣٧٦هـ/ ١٩٥٧م، ص١٧٠.

(5) المطرب، ابن دحية، ص١٦٥.، ص١٧٠.

وسبق الشاعر المشرقي، لكن فيها ما يمنحه المجال لإبداء قيمة الاستحسان للشاعر الأندلسي، من ذلك نصّ أورده لابن حمديس، يقول فيه[1]:

لهـم ريـاض حُتـوف فالـذباب بهـا يَشدوهمُ في الهوادي كلما اقتحمُوا

بـيض يـضعن المنايـا الـسّودَ صـارخةً وهي الذّكور التي افتُضّت بها القمم

فقد ذكر ابن دحية أنه من مليح أخذه المستحسن، من قول أبي نصر عبد العزيز بن نُباته السعدي[2]، إذ يقول[3]:

ومــن العجائــب أنّ بــيضَ ســيوفه تلــد المنايــا الــسود وهــي ذُكــورُ

وبعد إيراد هذا النموذج لابن نباته علّق ابن دحية قائلاً: "إلا أنه زاد عليه بعد ما ساواه في المقابلة بذكر البيض والسود، وذِكرِ الذكورية مع ذكر الوضع الذي ذكره في موضع (تَلدُ) بقوله: صارخةً، إذ من شأن المولود أن يَستهلّ صارخًا عند الوضع، وكذلك الواضعة تصرخ أيضًا حالة الطّلق، فتمّم بهذه الزيادة قوله: يضعنَ المنايا السود"[4]، فلعل ابن دحية بهذا التعليق يوضح ترجيح رأيه بقوله : "ومن مليح أخذه المستحسن"، لزيادته على نصّ ابن نباته في المعنى، ويبعد عنه في الوقت نفسه الأخذ الذي لا يضيف قيمة على النص الجديد[5].

---

(1) المطرب، ابن دحية، ص٥٦، ديوان ابن حمديس، ص٥٥٩.

(2) هو أبو نصر عبدالعزيز بن عمر بن محمد بن أحمد بن نُباته...التميمي السعدي، ولد سنة (٣٢٧هـ)، كان شاعرًا مجيدًا، جمع بين حسن السبك وجودة المعنى، طاف البلاد ومدح الملوك والوزراء والرؤساء، وله في سيف الدولة بن حمدان غرّ القصائد، وكانت وفاته سنة (٤٠٥هـ). انظر: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو منصور الثعالبي، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٣٩٢هـ/ ١٩٧٣م، ٢/٣٧٩-٣٩٥، وفيات الأعيان، ابن خلكان، ٣/١٩٠-١٩٣.

(3) المطرب، ابن دحية، ص٥٦.

(4) المصدر السابق، ص٥٦.

(5) للاستزادة من الاطلاع على النماذج التي ساق فيها فضل الشعراء الأندلسيين على الشعراء المشارقة، انظر: المطرب، ابن دحية، ص٤٥، ١٩٣.

وأحيانًا لا يصرح ابن دحية بفضل الشاعر الأندلسي في الأخذ. ولكن يعلق برأي يفهم من سياقه التفضيل الضمني له، من ذلك ما ذكره من أبيات لابن رشيق القيرواني[1]، إذ يقول[2]:

فــالجيش يَــنفُض حولَيـه أســنَّتَه نفْـضَ العُقـاب جَنَاحَيهـا مـن البَلـلِ

يقول ابن دحية: "هذا البيت من غرر قلائده، وهو مع ذلك ملتَقَطٌ من قول المتنبي[3]:

يهــزُّ الجــيش حولــك جانبيــه كمــا نَفَــضت جنَاحيهــا العُقــابُ

ومن قول أبي صخر الهُذلي[4]:

وإنّــي لتَعْرُونــي لــذكراكِ هِــزَّةٌ كمـا انـتفَض العُـصفورُ بلَّلَـه القطـر

ومعنى الالتقاط، ويسمى أيضًا بالتلفيق والترتيب، أن ينشر الشاعر المعاني المتقاربة، ويستخرج منها معنى مولّدًا يكون فيه كالمخترع، وينظرُ به إلى جميع تلك المعاني؛ فيقومَ وحده مقامَ جماعة من الشعراء، وهو ما يدل على حِذق الشاعر وفطنته، ومن أحذق من فعل ذلك المتنبي والمعري"[5]. فهنا يتضح أنه أشار إلى سبق الشاعرين ابنَ رشيق لكنه أورد تعليقًا يؤكد سياقه أن هناك فضلاً لابن رشيق من خلال الالتقاط، ويلحظ أنه هنا أشار إلى مصطلح (الالتقاط)، ولم يذكر الأخذ، ثم وضح معناه، وأشار إلى

([1]) هو الحسن بن رشيق القيرواني، ولد سنة (٣٩٠هـ) في المحمّدية. وانتقل إلى القيروان ودرس على جماعة من أدبائها وعلمائها. وهو عالم باللغة والنحو وبارع في الأدب والنقد، واشتهر بكتابه (العمدة). وتوفي في جزيرة صقلّية سنة (٤٥٦هـ). انظر: بغية الوعاة، السيوطي، ٥٠٤/١؛ تاريخ الأدب العربي، عمر فروخ، ٥٥١/٤-٥٥٩.

([2]) المطرب، ابن دحية، ص٥٨، ديوان ابن رشيق القيرواني، تحقيق: د. عبدالرحمن باغي، دار الثقافة، بيروت، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م، ص١٥٣.

([3]) ديوان المتنبي، ٧٦/١.

([4]) شرح أشعار الهذليين، السكري، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، مطبعة المدني، القاهرة، د.ت، ٩٥٧/٢.

([5]) المطرب، ابن دحية، ص٥٨-٥٩.

استحسانه، وبين المبدعين في اقتفائه من فحول الشعراء؛ فهذه الأمارات تفضي بما تنطوي عليه سريرته من مشاعر الانتماء لشعراء وطنه، وعنايته بإبراز ملكاتهم ومواهبهم في الأدب؛ شعره ونثره[1].

ب ـ القيمة المعرفية:

توضح النماذج السابقة القيمة التأثيرية في التناص من خلال إبراز ابن دحية المفاضلة وأوجه التأثر والتأثير بين النصوص، وتأتي القيمة المعرفية التي تعكس سعة اطلاعه على الأدب، ومعرفته برجالاته، ونتاجهم الإبداعي بعد القيمة الأولى؛ لأنه يشير إلى موطن التناص دون الإشادة بأحد النصين، من ذلك ما أورده لابن خفاجة[2] من أبيات منها[3]:

فَـــــإِذَا رَنَــــــا وَإِذَ شَـــــــدَا ... وَإِذَا سَـــــــعَى وَإِذَا سَــــــفَرْ

فَـــــضَحَ الْمُدَامَــــــةَ وَالْحَمَــــــا ... مَـــــةَ والْغَمَامَــــــةَ والقَمَــــــرْ

يقول ابن دحية: "قول الخفاجي: (وإذا رنا فضح المدامة) مأخوذ من قول القائل:

وعَينـــان قـــال الله كونـــا فكانتـــا ... فعُـولان بالألبـاب مـا تفعـل الخمـرُ

ووصفه لها بالغمامة مأخوذ من قول الأعشى[4]:

---

[1] للاستزادة من الاطلاع على النماذج التي أشار فيها ابن دحية إلى ذكر الاستحسان في التناص، انظر: المطرب، الصفحات: ٤٦، ١١٥، ١٣٥، ١٧٨.

[2] هو أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح عبدالله بن خفاجة الهواري الشقري، ولد في جزيرة شقر سنة (٤٥٠هـ) في أسرة على جانب من اليسار، وعلى قسط من العلم والأدب، وكانت وفاته سنة (٥٣٣هـ). انظر قلائد العقيان، الفتح بن خاقان، ٤/ ٧٣٩، كتاب الصلة، ابن بشكوال، تحقيق: السيد عزت العطار الحسيني، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م، ١/ ١٠٠.

[3] المطرب، ابن دحية، ص١١١، ديوان ابن خفاجة، تحقيق: د. سيد غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط٢، ١٩٦٠م، ص١٤١.

[4] ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح وتعليق: د.محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٧، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م، ص١٠٥.

كـأنّ مِـشيتها مـن بيـت جارتهـا مـرُّ الـسَّحابة لا ريـثٌ ولا عجـلُ"[1]

فيتضح أن ابن دحية اكتفى بالإشارة إلى الأخذ دون بيان الاستحسان للمتقدم، لكنه بعد إيراده هذه الأبيات أورد سبب إنشاء ابن خفاجة هذه القطعة الشعرية بقوله: "قال الوزير أبو إسحاق: سبب هذه القطعة أني ذهبت يومًا أريد باب السمّارين بشاطبة ابتغاء الفُرجة.... وإذا الفقيه أبو عمران بن أبي تَليد[2] رحمه الله قد سبقني إلى ذلك.... فأنشد أثناء ما تناشدناه قول ابن رشيق رحمه الله[3]:

....

فَـإذَا بَـدا وَإذَا مَـشَى وَإذَا رَنَـا وَإذَا نَطَـق

شَـغَلَ الجـوانحَ والجـوا رحَ والخـواطرَ والحـدَق

فقال، وقد أعجب بها جدًا: أحسن ما في القطعة حسن سياقة الإعدادَ. فقلت له: هي حسنة، ولكنها دون موقعها منك، وإلا لست تراه قد استرسل فلم يقابل بين ألفاظ البيت الأخير والبيت الذي قبله، فينزّل بإزاء كلِّ واحد منها ما يلائمها، وهل يحسن أن ينزل بإزاء قوله: وإذا نطق، قوله: شغل الحدق، وكأنه نازعني القول في هذا، فقلت هذه القطعة المتقدمة أنسج على ذلك المنوال، قال: فاستحسنها ابنُ تَليد"[4]، فذكر المناسبة يوضح سعة اطلاع ابن دحية، ويعبر عن الملكة والموهبة اللتين يحظى بهما

---

(1) المطرب، ابن دحية، ص١١١-١١٢.

(2) هو موسى بن عبدالرحمن بن خلف بن أبي تليد الشاطبي، ولد سنة (٤٠٤هـ)، فقيه حافظ مشهور، وكانت وفاته سنة (٥١٧هـ). انظر: بغية الملتمس، الضبي، ص٣٩٨.

(3) ديوان ابن رشيق، ص١٢٩.

(4) المطرب، ابن دحية، ص١١٢-١١٣.

ابن خفاجة والبيئة الأدبية الأندلسية التي تعكس الحس النقدي لدى الشاعر، وعنايته باستدراك القصور في المعنى السابق الذي أخذه.

ومن إشاراته إلى أخذ الشاعر الأندلسي المعنى من الشاعر المشرقي دون استحسان لأي النصين ما ذكره من أبيات لابن فرجالجياني[1] في العفاف، إذ يقول[2]:

بأيِّهمــا أنَــا فــي الــشُّكْرِ بَــادِي ... بِــشُكْرِ الطَّيْــف أم شُــكْرِ الرُّقَــادِ

سَــــرى فــــأرَادَهُ أمَلــــي ولكــــنْ ... عَفَفْــتُ فلــم أنَــل منــه مُــرادي

ومــا فــي النَّــوم مــن حَــرجٍ ولكــن ... جريــتُ مــن العفَــاف علــى اعتيــادي

ثم أشار ابن دحية إلى أخذه من المتنبي في قوله[3]:

يَــرُدُّ يَــدًا عــن ثوبهــا وهــو قَــادر ... ويَعْـصي الْهَـوى فـي طَيْفِهـا هـو رَاقـد

فهنا اكتفى بالإشارة إلى الأخذ دون تعليق أو استرسال في إيضاح الحسن لأحد النصين، مكتفيًا بإبراز سعة اطلاعه على نتاج فحول الشعر العربي في المشرق[4].

ويأتي ضمن القيمة المعرفية التي يحظى بها ابن دحية ثقافته المتنوعة في التاريخ، والعلوم الشرعية، وما تضمنته من قصص وأخبار، ولكن إشاراته في هذا الجانب كانت

---

(1) هو أبو عمر أحمد بن محمد بن فرج الجياني، من أهل جيّان لكنه سكن قرطبة، وأصبح من شعراء الحكم المستنصر، الذي قرّبه، وألف له كتاب الحدائق، وهو معدود في الأدباء والعلماء، وهو شاعر مكثر، وشعره رقيق عذب عفيف، وفيه حكمة، نُقل إلى المستنصر أنه هجاه؛ فأمرَ بسجنه، وكانت وفاته في السجن في صفر سنة (٣٦٦هـ). انظر: جذوة المقتبس، الحميدي، ص٩٧-٩٨؛ بغية الملتمس، الضبي، ١٣٠-١٣١.

(2) المطرب، ابن دحية، ص٥.

(3) ديوان المتنبي، ٢٦٨/١.

(4) وللاستزادة من الاطلاع على النماذج التي أشار فيها ابن دحية إلى الأخذ دون الاستحسان لأحد النصين، انظر: المطرب، الصفحات: ٣٧-٣٨، ٦٧-٦٩، ١١٥-١١٦،١٦١-١٦٣،١٩٦-١٩٧.

قليلة مقارنة بإشاراته إلى التناص بين الشعراء، من ذلك ما أورده من قول ليعمر بن ميمون الخولاني[1]، من أبياته[2]:

وما يفي النَّذْرَ مَن آلى بمعصيةٍ   هَذِي مقالةُ مَن بالحقّ قد بُعِثَا

يقول ابن دحية: "صدق وبرّ، ثبت عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أنه قال: من (نذر أن يطيع الله فليطعه، ومن نذر أن يعصيَه فلا يعصه)"[3]، فهنا تتجلى الثقافة الدينية باستحضار ما ثبت عن المصطفى عليه السلام، ما يدل على تنوع ثقافته، التي أسعفته بذكر الاقتباس الذي وظفه الشاعر في بيته. ومن ذلك ما أورده من أبيات لأبي القاسم السهيلي يخاطب فيها ابن قرقول[4]، أيام كونه بمدينة سَبْتة، فلما رحل منها إلى سلا، قال مرتجلاً أبياتًا منها[5]:

فَعَادت دَبُور الرّيح عنديَ كالصَّبا   لَدَى عُمَرٍ إذْ أمرُ زَيْدٍ تَبَسَّلا

يقول ابن دحية: "هذا البيت حكاية لأمير المؤمنين عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – مع أخيه الشهيد المهاجر، وكان أسن من أخيه وأسلم قبله، وشهد بدرًا والمشاهد كلها مع رسول الله – صلى الله عليه وسلم – ثم قتل يوم اليمامة شهيدًا"[6]،

---

(1) ذكر ابن دحية أنه من أفاضل شعراء المغرب المعروفين بالإجادة الموصوفين بالإحسان والإفادة، ومن الموصوفين بجزالة الألفاظ ورقة المعاني. انظر: المطرب، ص٥٠-٥١.

(2) المصدر السابق، ص٥٠.

(3) نفسه، ص٥١؛ وانظر: الجامع الصحيح، البخاري، تحقيق: محب الدين الخطيب، محمد فؤاد عبدالباقي، قصي محب الدين الخطيب، المكتبة السلفية، القاهرة، ط١، ١٤٠٠هـ ٤/٢٢٨.

(4) هو أبو إسحاق إبراهيم بن يوسف بن إبراهيم بن عبدالله بن باديس، ولد بالمرية سنة (٥٠٥هـ)، وكان إمامًا، محدثًا، عالمًا بالنحو واللغة، وكانت وفاته بمدينة فاس سنة (٥٦٩هـ). انظر: المطرب، ابن دحية، ص٢٢٤-٢٢٦، ٢٣٥.

(5) المطرب، ابن دحية، ص٢٣٥.

(6) المصدر السابق، ص٢٣٥.

فهذه الإشارة من ابن دحية توضح سعة اطلاعه وتنوعها، من خلال إبراز التراث التاريخي الذي ساقه الشاعر في أبياته مؤكدًا من خلاله حزنه على فراق المخاطب؛ وهذا يبين القيمة المعرفية التي يحظى بها المؤلف، والتي كانت عونًا له في إبراز مواطن التناص.

يتبين من العرض السابق للقيمة النقدية (التناص) أن المؤلف عني بإيضاحه في النصوص التي ساقها نماذج لبعض التراجم الأندلسية، مع عنايته بإبراز القيمة التأثيرية من خلال استحسانه أحد النصين برأي نقدي، مع ميله في معظمها إلى إعلاء شأن الشعراء الأندلسيين على نظرائهم من الشعراء المشارقة، وهذا يتوافق مع هدفه من تأليف الكتاب، وكان هذا النهج هو الأغلب، واكتفى في بعض النماذج بذكر الأخذ دون إشارة إلى استحسان أو ضده، كما تجلت ثقافتاه الدينية والتاريخية بإبراز ما وظفه بعض الشعراء الأندلسيين في نصوصهم من هذين المنبعين، وهذا يؤكد الحسّ النقدي للمؤلف، وقدرته على إبراز جماليات النصوص التي أوردها للترجمات الأدبية في كتابه.

ثالثًا: المضمون

ينبع نقد المضمون الشعري من عملية القراءة الشعرية الواعية، وليست القراءة العجلى للعمل الإبداعي بغية المتعة العابرة أو الاستطراف أو التسلية، كما لا يراد بها استقبال ذلك العمل استقبالاً تلقائيًا نابعًا من الذوق الشخصي وحده، بل يقصد به الجهد الواعي الذي تمارسه الذات المثقفة حين تتلقى العمل الإبداعي؛ فتحاول إدراك العلاقات التي تربطه بمثل أعلى خاص، أو منحى في الصياغة معلوم، كما تحاول اكتشاف كل أو بعض معطياته الجمالية؛ نافذة من خلال ذلك إلى إيماءاته النفسية والفكرية؛ ومن ثم قد ترتقي عملية التذوق – عند مرحلة من المراحل – إلى درجة النقد المنهجي المنظم[1].

---

[1] انظر: واقع القصيدة العربية، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٤م، ص٩.

ويمثل المضمون الفكرة التي قد توحي بها لفظة أو نجدها في جملة، وليس الغرض؛ لأن الغرض نفسه يمثل كمية غير محددة من المضامين[1]، وتمثل الثقافة الواسعة للناقد، والقراءة الشعرية المتعمقة أداتين يستعين بهما لإيضاح رؤاه حول المضامين التي يشتمل عليها النص الشعري.

وقد وقف ابن دحية عند نقد بعض المضامين الشعرية للنصوص التي ساقها نماذج في كتابه (المطرب)، وحين تأمل ما أورده في هذا المجال؛ يتجلى أنه في بعض الأحيان يطلق نقدًا عامًا يمثل استحسانًا أو انتقاصًا دون أن يشير إلى سب هذا أو ذاك، من ذلك ما أورده من أبيات لابن حَبُّوس[2]، يقول فيها[3]:

سِرْ حَلَّ حيث تحلُّه النُّوار وأراد فيك مُرادَك الأقدارُ

وإذَا ارتحلتَ فَشيّعتْك غَمامةٌ أنّى حَلَلت وديمةٌ مِدْرَارُ

تَنْفِي الْهَجِيْر بظلّها وَتُنِيْمُ بالرّ شِ القَتامَ وكيف شِئْت تُدارُ

وقَضَى الإلهُ بأنْ تَعود مُظفّرا وَقَضت بسَيْفك نَحْبَها الكُفّارُ

يقول ابن دحية: "ولقد أبدع في هذه الأبيات غاية الإبداع، وهي من أبلغ ما قيل في الوداع"[4]، فيتضح من هذا السياق إبداء الرأي النقدي في الأبيات باستحسان عام، ومنحها الفضل على ما قيل في مضامين الوداع؛ مستعينًا بثقافته الذاتية؛ لأن هذا الحكم يمثل رأي

([1]) انظر: في ماهية النص الشعري، محمد عبدالعظيم، ص١٢٨.

([2]) هو أبو عبدالله محمد بن الحسين بن عبدالله بن حبّوس، ولد سنة ٥٠٧هـ في إشبيلية، عُرف بأنه شاعر الدولة المهدية، وهو شاعر واسع القول، متين الأسلوب، وكانت وفاته بإشبيلية سنة (٥٧٦هـ). انظر: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، المراكشي، ص٢٨٢-٢٨٣؛ المطرب، ابن دحية، ص١٩٩-٢٠٣.

([3]) المطرب، ابن دحية، ص٢٠١.

([4]) المصدر السابق، ص٢٠١.

المؤلف فقط، فقد يخالفه غيره من الأدباء والنقاد في هذا الرأي، ولعل اتصاله بالشاعر، وما يحمله له من قدرٍ كبير أملى عليه هذا الاستحسان المطلق.

وأحيانًا يسوق ابن دحية حكمًا نقديًا قد يُفسر بعدم رضاه الذاتي عن الشاعر، وليس الشعر نفسه، من ذلك ما أورده لابن هانئ الأندلسي[1] من أبيات أثناء ترجمته يمدح فيها أبا الفضل جعفر بن علي الأندلسي، يقول في مطلعها[2]:

أَلَيْلَتَنَا إذْ أرسَلَتْ وارِدًا وَحْفَا وبتْنا نَرى الجوزَاء في أُذْنها شَنْفَا

وباتَ لنا ساقٍ يَصُول عَلى الدُّجى بشَمْعَة صُبح لا تُقَطُّ ولا تُطْفَا

يقول ابن دحية – قبل ذكر هذا النص – عن الشاعر: "وإن كان قبيح الغلوّ، شَهير الاستهتار، فربما صدرت عنه دررٌ تلحقه بالشعراء الكبار"[3]، وبعد عرض ما استحسنه يقول: "وبقيّة شعر هذا الرجل قعاقع وجعاجع، وثالثة الأثافي والرسوم البلاقع"[4]، فيلحظ أن ابن دحية يطلق حكمًا عامًّا غير معلل بقيمة نقدية، ولعل وصفه الشاعر بالغلو، والاستهتار هو ما يومئ بعدم رضاه الذاتي عنه، ما دعاه إلى إطلاق هذا الحكم، لأن للشاعر نتاجًا إبداعيًا جعل أهل الأندلس يَسِمُونه كالمتنبي بالمشرق[5].

وأحيانًا يبرز المؤلف الطرفة في المعنى، من ذلك ما أورده لابن رشيق من أبيات يقول فيها[6]:

---

(1) هو أبو الحسن محمد بن هانئ الأزدي، ولد سنة (٣٢٦هـ)، كان مجيدًا في الشعر، وكان الأندلسيون يعدونه في المغرب كالمتنبي في المشرق، وكانا متعاصرين، وقد نزح من الأندلس إلى المغرب بعد اتهامه بمذهب الفلاسفة، فاتصل بالمعز، وكانت وفاته ببرقة سنة (٣٦٢هـ). انظر: المعجب، المراكشي، ص١٦٩، المطرب، ابن دحية، ص١٩٢–١٩٥.

(2) المطرب، ابن دحية، ص١٩٣.

(3) المصدر السابق، ص١٩٢.

(4) نفسه، ص١٩٥.

(5) انظر: المعجب، المراكشي، ص١٦٩.

(6) المطرب، ابن دحية، ص٧١، ديوان ابن رشيق، ص١٩٧.

صَنَمٌ مِنَ الكافورِ باتَ مُعانقي | في حُلَّتين تَعَفُّفٍ وتكرّمِ
فكَّرتُ ليلةَ وصلهِ في صدِّهِ | فجرتْ سوابقُ أدمعي كالعَنْدمِ
فطفقتُ أمسحُ مُقلتي في نَحرِها | إذ عادةُ الكافورِ إمساكُ الدَّمِ

يقول ابن دحية: "وهذا شِعْرٌ وَطِبٌ"[1]، فيشير في هذا الغزل إلى توظيف الشاعر الكافور الذي عرف بإمساك الدم على سبيل الطرافة في المعنى دون أن يوضح سبباً نقديّاً لرأيه[2].

وأحياناً يعلل ابن دحية رأيه النقدي حول بعض المضامين، وينأى عن النهج السالف من إطلاق رأي نقدي عام، من ذلك ما أورده من أبيات لأبي الطيب المسَيلي[3]، منها[4]:

رحلتم فهذا الليل فيكم ولم يعد | إليّ سواه فيكم إذ رحلتم

يقول ابن دحية: "هو من أبيات المعاني التي يُسأل عنها، ويفهم معناه من قوله: (فلم يعد إليّ سواه)؛ لأنه لا يعود سوى الليل الماضي – وهو الليل المستقبل – إلا بعد صبح يفصل بينهما، ولا فاصل عنده بعد فُرقة أحبابه؛ لأن الأيام جميعها عنده صارت مظلمة لبعد أحبابه، فما دامت الفرقة مستمرة كانت الظلمة مستقرة"[5]، فهذا الاستحسان النقدي لمضمون البيت بناه على علّة تبين إعجابه به، وكأنه يرى أن الشاعر استطاع أن

---

(1) المطرب، ابن دحية، ص71.
(2) وللاستزادة من الاطلاع على هذا النهج، انظر: المطرب، الصفحات: 3، 55، 155، 172.
(3) هو أبو الطيب أحمد بن الحسين بن محمد المَهْدَوي (نسبة إلى مدينة المهدية، وتسمى المحمّدية) المسيلي، نسبة إلى المسيلة بالمغرب الأوسط (الجزائر)، ولد سنة (512هـ)، وكان من أعيان شعراء المغرب، وله مقطعات حسان في الغزل والمديح، توفي سنة (578هـ). انظر: المطرب، ابن دحية، ص41–47، تاريخ الأدب العربي، عمر فروخ، 5/455–456.
(4) المطرب، ابن دحية، ص47.
(5) المصدر السابق، ص47.

يعبر عن معاناته بسبب الفراق بأسلوب قريب، ومعنى يحاكي الحال التي يعيشها، وهذا النهجيستحسنه ابن دحية، يوضح ذلك رأيه في أبيات أوردها للغزَال حينما كان على مركب وفي صحبته يحيى بن حبيب، وعصفت بهما ريح شديدة، وهاج عليهما البحر، منها قوله[1]:

قال لي يحيى وصِرْ ... نا بين موجٍ كالجبالِ

وتولّتنا رياحٌ ... من دَبُور وشمال

شقَّت القِلعَين وانـ ... ـبتَّتْ عُرا تلك الحبالِ

يقول ابن دحية: "وهذا القصيد يجول عليه رونق الانطباع، وهو القريب غير المستطاع"[2]، فهذا الرأي يبين إعجابه بالمضمون الذي يسوقه الشاعر دون تعنت أو تقعر في الأساليب.

ومما ساقه على هذا النهج رأيه حول مضمون بيت شعري أورده لابن هانئ الأندلسي، يقول فيه[3]:

لا يأكلُ السرّحانُ شِلوَ عَقيرهم ... مما عليه من القَنَا المتكسّر

يقول ابن دحية: "لا يأكل السرحان شلو عقيرهم...، أي لم يمت لشجاعته حتى تُحطّم عليه الرماح ما لا يصل معه الذئب إليه، ولو كان العقير هو الذي عقروه هم لكان البيت هجوًا؛ لأنه كان يصفهم بالتكاثر على واحد"[4]، فهنا يوضح ابن دحية توجيه معنى البيت، مع الإشارة إلى إمكان تحوله إلى الذم حسب العلة التي ساقها.

---

(1) نفسه، ص١٣٩.

(2) نفسه، ص١٤٠.

(3) نفسه، ص١٩٣.

(4) نفسه، ص١٩٣.

ومن الآراء النقدية التي ساقها ابن دحية حول المضمون مبينًا التفسير الجمالي لها ما أورده لابن اللبانة[1] من أبيات في المعتمد بن عباد حينما أسر بأغمات، منها قوله[2]:

كــأن هِباتِهـــا مــن غيـــر وعـــدٍ نتـــائج مـــا لهـــنَّ مُقَـــدَّمات

يقول ابن دحية: "النتيجة عند أهل المنطق لا تكون إلا عن مقدمات، أقلّهن اثنتان، والشاعر لا يطالب بحقيقة، ولا يغالب بغير طريقته من طريقه"[3]، فيتجلى من النماذج السابقة أنه سلك نهجين في نقده المضمونَ حيث اعتمد في الأول على ذكر رأي جمالي عام غير معلل، وفي الآخر نصّ على سبب رأيه حول المضمون الشعري[4].

ويعد الابتكار من الركائز في نقد المضمون الشعري؛ لأن أثره لا يظهر إلا بوساطة القارئ، الذي يحظى بصفات تؤهله لما يسوقه من آراء نقدية حول هذا المضمون[5]، والذي يأتي في مقدمتها الاطلاع الواسع على نتاج الشعراء، وملكة الحس النقدي، والذوق الأدبي تجاه النص، وقد أشار ابن دحية إلى ابتكار بعض المضامين في النماذج التي أوردها في كتابه، من ذلك قول الغَزَّال[6]:

وسُـــليمَى ذاتُ زُهـــدٍ فـــي زَهيـــدٍ مـــن وِصَـــالِ

كلَّمـــا قُلـــتُ صِـــليني حَاسَـــبتْني بالخَيـــالِ

---

(1) هو أبو بكر محمد بن عيسى الداني، كان شاعرًا مبدعًا، وله بعض المؤلفات منها (نظم السلوك في وعظ الملوك)، وتوفي سنة (٥٠٧هـ). انظر: رايات المبرزين، ابن سعيد، ص ٢١٥-٢١٦، بغية الملتمس، الضبي، ص٩٣-٩٤.

(2) المطرب، ابن دحية، ص١٧٩.

(3) المصدر السابق، ص١٧٩.

(4) للاستزاد: انظر: المطرب، ابن دحية، ص٨٦، ٢٤٤.

(5) انظر: التركيب اللغوي للأدب، د. لطفي عبدالبديع، دار المريخ، الرياض، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م، ص١٧٣.

(6) المطرب، ابن دحية، ص١٤٠.

يقول ابن دحية قبل إيراد هذا النص: "ورأيت له في الغزل من هذا القصيد معنى انفرد باختراعه، وأبدع ما شاء في إبداعه"[1]، وبعد ذكر البيتين، قال: "وهذا اختراع عجيب، ومعنى غريب"[2]، ويلحظ من رأيه أن الابتكار في النص قائم لديه على الانفراد بالمعنى، والإبداع فيه، والنأي عن الألفة التي ترد في سياق مثل هذه المضامين.

ومن ذلك ما أورده لابن سارة الشنتريني[3] في مدح العذار، إذ يقول[4]:

ومعــذَّرٍ رقّـت حواشـي حُـسْنه	فقلوبنـا وَجْـدًا عليـه رقـاقُ
لـم يُكْـسَ عارضُـه الـسّوادَ وإنّمـا	نَفَـضت عليـه صـباغَها الأحـداقُ

يقول ابن دحية: "هذا من الغريب العجيب.... ومن أحسن ما رأيت فيه مما انفرد قائله بمعناه، ولم يشركه فيه أحد سواه، قول أبي مروان عبدالله بن سُريَّة البَلَنسي:

دبّ العـذارُ بخـدّه ثـم انثنـى	لمـا دنـا مـن لـثمِ فيـه الأشـنب
لا غـرْوَ إن خُـشِي الـرّدى فـي لَثْمـه	فـالرّيق سُـمٌّ قاتـلٌ للعقـرب

وما أوردناه في العذار من النظم، هو من المعاني العُقم"[5]، فهنا يتجلى ثراء الثقافة؛ إذ أورد هذين النصين ضمن سياق نماذج لإحدى التراجم الأدبية، وبين أن الشيء يذكر بمثله، ويلحظ أنه يوظف كلمة (العقم)؛ للتأكيد على الابتكار في المعنى.

---

(1) المصدر السابق، ص١٤٠.

(2) نفسه، ص١٤٠.

(3) هو أبو محمد عبدالله بن محمد بن عبدالبر بن سارة (أو صارة) الشنتريني، كان أديبًا ناثرًا، وشاعرًا بارعًا، متين الأسلوب، وقد تطوف في بلاد الأندلس وراء الرزق، وكانت وفاته سنة (٥١٧هـ). انظر: قلائد العقيان، الفتح بن خاقان، ٢/٨٠٩–٨٤٩، المغرب في حلى المغرب، ابن سعيد، ١/٤١٩–٤٢٠.

(4) المطرب، ابن دحية، ص١٣٨، ابن سارة الشنتريني الأندلسي (حياته وشعره)، د. حسن أحمد النوش، دار ومكتبة الهلال، ط١، ١٩٩٦م، ص٢٠٢.

(5) المطرب، ابن دحية، ص١٣٨.

ومن القيم النقدية التي ذكرها ابن دحية، ولكنها يتيمة هي (سمو) المعنى؛ حيث أورد أبيات للرمادي[1] يصف فيها ليلة أنس، قال في آخرها[2]:

مُروءةٌ في الحُبِّ تَنْهى بأن نُجاهر اللهَ بعصيان

يقول ابن دحية: "لقد أحسن هذا الشاعر ما شاء من الإحسان، لا سيما في قوله: (تنهى بأن نجاهر الله بعصيان)"[3]؛ فيتضح استحسانه للأبيات جميعًا، ويلحظ ثناؤه على خاتمتها التي اشتملت على الخوف من الله سبحانه وتعالى.

يتبين من العرض السابق أن المضمون إحدى القيم النقدية التي تناولها ابن دحية في كتابه (المطرب) من خلال التعليق على النماذج الشعرية التي أوردها، وقد تباين نهجه فيها؛ إذ بين في بعضها جماليات عامة دون تخصيص موطن معين من الاستحسان أو ضده، ووضح في بعضها الآخر ما يرجح رأيه النقدي، كما أشار إلى الابتكار؛ وهذه الآراء باختلاف نهجه فيها تؤكد سعة اطلاعه على نتاج الشعراء في المشرق والمغرب، وحسه النقدي الرفيع، ولا سيما حينما يستطرد في سياق نماذج شعرية مشابهة للأبيات التي يوردها للتراجم الأدبية في كتابه.

رابعًا ـ الصورة

عُني النقاد العرب القدامى من الصورة بأشكالها البلاغية: التشبيه، والاستعارة والمجاز والكناية؛ وبحثوها على أنها وسائل شعرية موجودة في الشعر الجاهلي الذي وصل إليهم؛ ومن هنا اكتسبت قيمتها عندهم، ولقيت نصيبًا وافرًا من الاهتمام، ولمصطلح الصورة مفاهيم مختلفة لدى أفرع المعرفة الحديثة؛ فمفهومه في علم النفس

---

(1) هو أبو عمر يوسف بن هارون الرمادي، ولد سنة (٣١٤هـ)، كان شاعرًا وجدانيًا مكثرًا ومجيدًا، ولمّا دخل أبو علي القالي الأندلس سنة (٣٣٠هـ) مدحه بقصيدة بارعة، وعاش إلى أيام الفتنة، وكانت وفاته سنة (٤٠٣هـ). انظر: مطمح الأنفس، الفتح بن خاقان، ص٣١١-٣٢١.

(2) المطرب، ابن دحية، ص٤.

(3) المصدر السابق، ص٤.

غير مفهومه في علم الفلسفة، ومفهومه في الفلسفة غير مفهومه في النقد الأدبي أو الشعر؛ بل إن مفهومه في الشعر ليس واحدًا دومًا، وإنما هو في تحوير وتبديل مستمرين حتى إن كل مدرسة فنية تعطيه المفهوم الذي يتفق وفلسفتها العامة. ويكاد يكون موضع إجماع أن الصورة بالمفهوم الفني لها تعني: أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن[1].

وبتأمل ما أورده ابن دحية في كتابه "المطرب" من آراء نقدية حول الصورة الفنية، يتجلى أنه أعطى آراء تتكئ على الأسس النقدية لدى النقاد العرب القدامى من خلال الحديث عن جزأين من أجزاء الصورة وهما: (التشبيه، الاستعارة)، وأخرى تمثل آراء عامة في جمالية الصورة دون تخصيص عنصر بعينه. فمما أورده على النهج الأول ما ذكره من بيتين لأحد الشعراء، يقول فيهما[2]:

غَزالٌ لـه فـي كُـلّ عـضو محاسـنٌ ... يقـومُ لخـلاّع العِـذار بـه العُـذْرُ

فوجنتُـه وردٌ وعينـاه نـرجسٌ ... ومَبْـسمه كـأسٌ وريقتُـه خمـرُ

يقول ابن دحية: "وهو تشبيه غير أنيق. إذا حُكّ بمحكّ التحقيق؛ لأن بين نرجس الحدائق والأحداق الموصوفة بالدعج وتكحيل الآماق من التباين ما بين الأضداد، وليس يحسن أن تحل الصفرة في موضع السواد؛ فتشبيهه بعيون الهرر أولى من تشبيهه بعيون الناس في حكم القياس، وإنما حسن تشبيهه بذلك لموضع إحاطة البياض بالصفرة، كإحاطة بياض العين بسوادها فقط، وليس تشبيههم الخدودَ بالورد من هذا النمط؛ فإنها تُشبهها في تضرّجها بالحُمرة ونُعومتها، ونداها ونَضْرتها. وكذلك الأقَاح

---

[1] انظر: الصورة في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق)، د. عبدالقادر الربّاعي، دار العلوم، الرياض. ط١، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٤م، ص٤٢، ٨٥.

[2] المطرب، ابن دحية، ص١٢٨.

بالثُّغور. والأقاح: جمع الأقحوان؛ لأن له ورقًا أبيض يُشبّه الثغر به، وقد لاحظنا في هذا المعنى ما لم نعلم أحدًا ممن عُني بنقد الشعر قبلنا لاحظه، ولا كشف قناع معناه"[1]، فيتبين من العرض السابق عدم استحسان ابن دحية هذا التشبيه معللاً رأيه بما أورده من إيضاح، ومفصلاً في دقائق التشبيه التي ينبغي مراعاتها في التصوير، ومؤكدًا في الوقت ذاته انفراده بالفطنة لهذا الأمر دون سائر النقاد من قبله.

وأحيانًا يسوق رأيه في التشبيه دون إيضاح الملمح الجمالي، من ذلك بيتان أوردهما لابن بُرد[2] في وصف النرجس، يقول فيهما[3]:

تنبّــه فقــد شــقّ البَهارُ مُغلِّــسا ... كَمَائِمَــه عــن نَــوْره الْخِـضل النّـدي

مــداهنُ تِبْــرٍ فــي أنامــلِ فِــضّة ... علــى أذرُعٍ مَخْروطــةٍ مــن زَبَرْجَــدِ

يقـول ابـن دحيـة: "هـذا مـن مليح التشبيهات فـي النـرجس، وبـديعها، وغريبها وصنيعها"[4]، فهنا يلحظ استحسانه لهذا التشبيه لكن دون أن يشير كما في الأنموذج السابق إلى علّة إعجابه؛ ولعل الوصف الذي ساقه الشاعر في هذه الصورة البصرية الإبداعية رأى المؤلف أنها في هيئتها الكلية تمثل الإعجاب والاستحسان، ومثل هذه الصور كانت محط إعجاب بعض النقاد المحدثين[5].

---

(1) المصدر السابق، ص١٢٨.

(2) هو أبو حفص أحمد بن محمد بن برد من أهل قرطبة، ولد بعيد سنة (٣٣٨هـ)، كان وزيرًا ومقدمًا في أيام المنصور بن أبي عامر، وكان كاتبًا مترسلاً ذا حظ وافر من البلاغة والأدب، وشاعرًا محسنًا مجيدًا. انظر: جذوة المقتبس، الحميدي، ص١٠٧–١٠٨؛ المغرب، ابن سعيد، ٢٠٤/١–٢٠٦.

(3) المطرب، ابن دحية، ص١٢٧.

(4) المصدر السابق، ص١٢٧.

(5) انظر: اللغة الفنية، تعريب وتقديم: د. محمد حسن عبدالله، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م، ص٤٦.

وقد استحسن ابن دحية بعض التشبيهات التي تأتي مستجيبة للبديهة والارتجال، من ذلك ما أورده من بيتين للمعتمد بن عباد، قالهما بديهةً حينما ناوله بعض نسائه كأس بلور مترعًا شرابًا، ولمع البرق[1]:

ريعت من البرقِ وفي كفِّها ... برقٌ من القهوة لَمّاعُ

يا ليت شعري وهي شَمسُ الضُّحى ... كيف من الأنوارِ ترْتَاعُ

وأمر الأديب عبدالجليل بن وهبون بإجازة البيت الأول، فقال[2]:

ولن ترى أعجب من آنسٍ ... من مثل ما يُمسكُ يَرْتاعُ

يقول ابن دحية: "وهذا من نوادر الخواطر، وليس يُنكر على هذا الشاعر، فمن جودة شعره ترتيب اللفظ فيه مع جودة معانيه، أوّلها المطابقة بلفظتي الأنس والارتياع، وتشبيه لمعان البرق بلمعان الخمر"[3]، فيتبين من سياق ابن دحية تفصيله في اللغة وملاءمتها للمعنى، وإيضاحه الطباق المنسجم، ومن ثم إبرازه التشبيه المعبر، لتضفي هذه المكونات مجتمعة متناغمة على النص لمحة تصويرية للموقف، حاكية المشهد الذي يعيشه المبدع، ومؤكدة استلهامه هذا الاستحسان من هذه المكونات والجزئيات في النص التي كشفت قدرة الشاعر الإبداعية[4].

ومن أجزاء الصورة التي عرضها ابن دحية في كتابه (الاستعارة)، وهي أقل نصيبًا من التشبيه، من ذلك ما أورده لابن حمديسمن أبيات في مدح الرشيد بن المعتمد بن عباد، منها قوله[5]:

---

(1) المطرب، ابن دحية، ص١٥؛ ديوان المعتمد بن عباد، ص٢١.
(2) المصدر السابق، ص١٥.
(3) نفسه، ص١٥.
(4) انظر: جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، د. فايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م، ص٨٦.
(5) المطرب، ابن دحية، ص٥٥؛ ديوان ابن حمديس، ص٨٩.

وبــاكِرِ اللــذات واركــبْ لهــا ... ســوابق اللّهــو ذواتِ المــراحْ

مـن قبـل أن تَرشُـف شـمسُ الـضّحى ... ريـقَ الغـوادي مـن ثُغـور الأقـاحْ

يقول ابن دحية: "انظر ما أحسن هذه الاستعارة، وأحلى هذه العبارة"[1]. ويلحظ إعجابه بهذه الاستعارة دون تعليل هذا الإعجاب، ما يؤكد أن الاستعارة تتجاوز الكلمة الواحدة، وأنها لا تقتصر على كيفية نهائية، وإنما السياق هو الذي يضفي عليها إبداعًا جديدًا[2].

وأحيانًا يتكئ ابن دحية في رأيه معتمدًا على سعة اطلاعه، من ذلك ما أورده للمرواني الطليق من أبيات، منها[3]:

أصـبحتْ شـمسًا وفُـوه مغربـا ... ويــدُ الســاقي المحيـي مَـشرقا

فَــإذا مــا غَربــت فــي فَمِــه ... أطلَعــت فــي الخــدّ منــه شَـفَقا

يقول ابن دحية: "انظر ما أغرب استعارته (المغربَ) لفيه"[4]، فهنا استحسان نابع من هذه الصورة الجزئية من خلال الاستعارة غير المبتذلة.

وإذا كانت النماذج السابقة توضح بعض المواضع التي ذكرها ابن دحية حول أجزاء الصورة من خلال التشبيه والاستعارة، فإنه في البعض الآخر يشير إلى جماليات الصورة

---

[1] المطرب، ابن دحية، ص٥٥.
[2] انظر: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢م، ص٨٤
[3] المطرب، ابن دحية، ص٧٢.
[4] المصدر السابق، ص٧٢.

دون أن يركز على أي جزء من أجزاء الصورة، من ذلك ما أورده لأبي حفص السّلمي[1] من بيتين يقول فيهما[2]:

لهـــا ردْفٌ تعلّـــق مـــن ضَــعيفٍ وذاك الـــرِّدفُ لـــي ولهـــا ظلـــومُ

يُعــــذِّبني إذا فكـــرت فيـــه ويُتعبُهــــا إذا رامــــتْ تَقُـــوم

يقول ابن دحية: هذا "من مليح ما سمعت في دقة الخصر"[3]، فيتضح هنا إعجابه بهذه الصورة التي رسمت دقة الخصر دون أن يشير إلى أي تفصيل في أجزائها، وهذا النهج يمثل استحساناً ذاتيّاً لسياق الصورة في النص، لذا ليس بالضرورة أن يسري هذا الاستحسان والإعجاب إلى ناقد آخر، وقد يسترسل ابن دحية في ذكر رأيه حول مضمون الصورة، وبخاصة حين تتصل ببعض الأمور الشرعية، من ذلك بيتان للمعتمد بن عباد من قصيدة يمدح فيها أباه، يقول فيهما[4]:

ســـميذعٌ[5] يهـــبُ الآلافَ مبتـــدئا ويـــستقلُّ عطايـــاه ويعتـــذرُ

لـــه يـــدٌ كـــلُّ جبّـــار يقبِّلهـــا لـــولا نَـــداَها لقلنـــا إنَّهـــا الحجـــرُ

يقول ابن دحية: "يريد الحجر الأسود.... وفضل يدَه على الحجر بما خُصَّت من النَّدى، وكَثْرة الجدَى، ففضّل يد الممدوح على الحجر الأسود، وهذا من باب غلو الشعراء وإيغالهم فيما ينمّقون من زخارف أقوالهم، فشتّان بين يديه وبين الحجر الأسود في الممات والمحيا، لأنه يشهد يوم القيامة لمن استلمه في الدنيا، وينال بذلك عند الله جلّ

---

(1) هو أبو حفص عمر بن عبدالله بن عمر السلمي، ولي القضاء في تلمسان ثم فاس، وولي قضاء إشبيلية، وكان ذا حظ من الأدب وفنونه، توفي سنة (٦٠٣هـ). انظر: التكملة، ابن الأبار، ٢/١٦٢-١٦٣.

(2) المطرب، ابن دحية، ص١٠٣.

(3) المصدر السابق، ص١٠٣.

(4) المطرب، ابن دحية، ص١٥، ديوان المعتمد بن عباد، ص٣٧-٣٨.

(5) السميذع: السيد الكريم. انظر: القاموس المحيط، الفيروزآباي، مادة (سميذع).

جلاله المنزلة العليا"[1]؛ فهنا يشير إلى موطن الصورة، ثم يسوق رأيه حول مضمونها؛ مبينًا أنها من المبالغة والإيغال، كما تلحظ ثقافته الشرعية في سياق حديثه عن هذين البيتين.

ومن إيضاحه مضمون الصورة الذي يبين قيمتها الجمالية ما أورده لعبد الجليل بن وهبون، وكانا متصاحبين في إحدى المعارك، وكان ابن وهبون وجلاً؛ فقال ابن دحية بيتين ارتجالاً، فأجابه قائلاً[2]:

يقـول حـذارًا لا اغترارًا فطالما	أناخَ قتيلٌ بي ومرَّ سليبُ
وينشدنا: إنا غريبان هاهنا	وكلٌّ غريب للغريب نسيبُ
فإنْ لم يَزُره صاحبٌ أو خَليلُه	فقد زاره نَسْرٌ هناك وذيبُ
فها هو: أمّا منظرا فهو ضاحك	إليك وأما نَصْبَةً فكئيب

يقول ابن دحية: " يريد بقوله: (أما منظرا فهو ضاحك) أن ذلك الرأس قد ذهبت عنه جلدته بطُول بلاه؛ فهو بحسب مرآه كأنه ضاحك، وبحسب معناه كأنه كئيب"[3]، ثم بيّن أنه "قتل من ساعته كما ذكرناه، والله الموفق لا رب سواه، فما أتم قوله إلا وعَجاجةٌ قد ارتفعت، وكتيبةٌ قد طلعت؛ فما انجلت إلا وعبد الجليل قتيلٌ وأنا سليبٌ، وهذا فأل عجيب، وافقَه قدر مُصيب"[4]؛ فيتجلى من إيضاح الصورة، وسياق هذه الحادثة عمق التجربة الشعورية في جمالية الصورة وإبداع الشاعر فيها، ويمكن أن تعكس هذه الأبيات التطابق بين الصورة والتجربة التي تحدث "نتيجة تجربة خامرت نفس صاحبها،

---

(1) المطرب، ابن دحية، ص١٦.

(2) المصدر السابق، ص١٢٣.

(3) نفسه، ص١٢٣.

(4) نفسه، ص١٢٣.

وتفاعلت في جوانبها المختلفة، يمتزج الطارئ إليها بالمخزون فيها... فتتجلى مستقلة خارج النفس بأجلِّ لباس، وأجمل ثوب في الصورة الأدبية"[1].

يتبين من العرض السابق أن الصورة الفنية حظيت ببعض الآراء النقدية من ابن دحية من خلال إيضاحه بعض أجزائها المتمثلة في التشبيه والاستعارة، كما أشار إلى جمالياتها بصفة عامة دون تحديد موطن الاستحسان أو ضده، ما يوضح ملكته النقدية، واطلاعه الواسع، إذ أشار في بعض الصور إلى عدم ابتذالها، حيث لم ترد على ألسنة شعراء سابقين.

خامسا ـ المحسنات البديعية

تمثل المحسنات البديعية إحدى القيم النقدية التي وردت في كتاب (المطرب) من خلال بيان ابن دحية لها في بعض النماذج الشعرية التي يسوقها شواهد للترجمات الأدبية، وهي أقل نصيباً من القيم السابقة من حيث الكم، وكذلك لم تحظ بتفصيلات عميقة لجماليّاتها في النص، وقد انحصرت الأنواع البديعية التي أشار إليها في (التورية، التبديل، التقسيم، المقابلة)، من ذلك ما أورده من أبيات للمعتضد بن عباد[2] يخاطب الملك أبا الجيش مجاهد بن عبدالله[3]، صاحب الجزائر ومدينة دانية، يقول[4]:

---

(1) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، د. علي صبح، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م، ص٢٩.

(2) هو المعتضد بالله عبّاد ابن ذوي الوزارتين القاضي أبي القاسم محمد بن عباد، وهو ثاني أمراء الدولة العبادية بإشبيلية، وقد تسمّى أولاً فخر الدولة، ثم المعتضد، وقد وصفه ابن بسام بأنه رحى الفتنة ومنتهى غاية المحنة، لم يثبت له قائم ولا حصيد، ولا سلم من سيفه قريب ولا بعيد، وكانت وفاته سنة (٤٦١هـ). انظر: الذخيرة، ابن بسام، المجلد الأول – القسم الأول، ص٢٢-٤١؛ المطرب، ابن دحية، ص١٢-١٣.

(3) هو أبو الجيش الموفق مجاهد بن عبدالله العامري مولى عبدالرحمن الناصر، وأصله مملوك رومي من مماليك ابن أبي عامر، نشأ في قرطبة ثم كانت الفتنة في الأندلس، وتغلب العساكر على النواحي، فسار فيمن تبعه إلى دانية وميورقة، وتغلب عليهما، كان من الكرماء على العلماء حتى صارت دانية مدينة العلماء. انظر: أعمال الأعلام، لسان الدين بن الخطيب، ٢/٢٠٢-٢٠٥.

(4) المطرب، ابن دحية، ص١٣.

خِلّي أبَا الجيش هل يُقْضَى اللقاءُ لَنا ... فَيَشْتَفِي منك طرفٌ أنتَ ناظِرُهُ

شطَّ المزارُ بنا والدَّار دانيةٌ ... يا حبَّذَا الفألُ لو صحَّت زواجرُه

يقول ابن دحية: "قوله: (والدار دانية) من مليح التورية، وهي ضرب من صنعة البديع، ودانية: مدينة كبيرة بشرق الأندلس، وهي مشتقة من: دنا يَدْنو: إذا قرُب"[1]، فيتضح أن الإشارة هنا خالية من الرأي النقدي حول توظيف هذا المحسن البديعي، وبيان الاستحسان أو ضده بشيء من التفصيل إلا إيماءته أنها من مليح التورية فهو استحسان عام.

وهذا النهج من الاستحسان العام تبين في محسن بديعي آخر وهو التقسيم، من خلال نصّ لابن الزقّاق[2] يقول فيه[3]:

تضوعن أنفاسًا وأشرقن أوجها ... فهنّ مُنيراتُ الصِفاح بَواسمُ

لئن كُنّ زُهْرًا فالجوانح أبْرُجٌ ... وإن كنّ زَهرًا فالقلوب كمائمُ

يقول ابن دحية: "هو في الرِّقّة يمتزج بالنَّسيم، ويعدُّ في أنواع البديع من نوع مليح التقسيم"[4]، فهنا يثني على النص من خلال استحسانه العام لمقوماته الفنية، ثم ذكر إعجابه بالتقسيم فيه، الذي جاء منسجمًا في النصّ؛ إذ لم يأت الشاعر بقسمين أحدهما داخل تحت الآخر، ولم يأت بالبعض ويترك البعض الآخر[5].

---

(1) المصدر السابق، ص١٣.

(2) هو أبو الحسن علي بن إبراهيم بن عطية الله بن مطرف بن سلمة اللخمي، ولد في بلنسية سنة (٤٩٠هـ)، كان شاعرًا وجدانيًا رقيقًا محسنًا، وكانت وفاته سنة (٥٢٩هـ). انظر: المغرب، ابن سعيد، ٢/ ٢٣٠-٢٣٨؛ المطرب، ابن دحية، ص١٠٠-١١١.

(3) المطرب، ابن دحية، ص١٠٨، والبيتان لم يردا في الديوان.

(4) نفسه، ص١٠٨.

(5) انظر: الموشح (مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر)، المرزباني، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، د١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م، ص١١٠.

ومن ذكره المحسنات البديعية ما أشار إليه في أبيات لأحد الشعراء، في قوله[1]:

أصـــبحتُ صـــبًّا دَنِفـــا مُغرَمـــا   أشـــكو جـــوى الحـــبّ وأبكـــي دَمَـــا

هـــذا وقـــد ســـلَّم إذْ مَـــرَّ بـــي   فكيـــف لَـــوْ مَـــرَّ ومـــا سَـــلَّما

يقول ابن دحية: قول الشاعر في صدر البيت: (سلّم إذ مر)، وفي عجز البيت (فكيف لو مر وما سلما) من الصنف المسمّى في البديع التبديل[2]، واكتفى بهذه الإشارة دون إيضاح رأيه النقدي سواء باستحسان عام أو بتفصيل في جماليات هذا التوظيف.

ومن المحسنات البديعية التي ذكرها ابن دحية (المقابلة)، وذلك ضمن ما أورده لأبي الطيب المسيلي، في قوله[3]:

سَـــرى البـــرقُ مِـــن نَعمـــان يُخبـــر أنّـــه   سيَشقَى بكم من كان بالأمس يَنْعَمُ

يقول ابن دحية: من مليح "البديع في هذا البيت (المقابلة)، وهي مقابلة (سيشقى) بـ (ينعم)"[4]، وهنا أيضًا يتبين أنه يورد استحسانًا عامًّا دون أن يوضح جمالية التوظيف، وهذا نهجه في أغلب النصوص التي أشار فيها إلى المحسن البديعي؛ ولعل الباعث في ذلك أن القيم النقدية الأخرى التي ذكرت سابقًا، تتيح للناقد الفسحة في إبداء رأيه وأوجه استحسانه أو أوجه استيائه، لأن المحسن البديعي لو قصده الشاعر قصدًا دون العناية بركائز الشعر الأخرى لجاء متعسفًا.

يتبين من العرض السابق أن كتاب (المطرب) لابن دحية يمثل مصدرًا من مصادر التراجم الأدبية التي عُنيت بالأدباء الأندلسيين وذكر شيء من نتاجهم الشعري، كما

---

(1) المطرب، ابن دحية، ص٤٨.

(2) انظر: المصدر السابق، ص٤٨.

(3) نفسه، ص٤٧.

(4) نفسه، ص٤٧.

يتضح الحس النقدي لدى المؤلف من خلال ما ذكره من قيم نقدية حول النصوص التي أوردها في هذا الكتاب، والتي تمثلت في القيم التي تمت دراستها في هذا البحث، وقد تجلت سعة اطلاعه على نتاج الشعر والشعراء في المشرق والمغرب؛ ما أمده بكثير من الأدوات النقدية، التي اتسم بعضها بآرائه الذاتية، والبعض الآخر استلهمها من آراء النقاد العرب القدامى، أيضًا لم يكن يُعنى بالتعريف بالمصطلحات النقدية التي يسوقها، ولعل ذلك نابع من أن إيرادها في سياق تعليقه على نص شعري يبين مفهومها، وأن مثل هذه المصطلحات شائعة لدى الخاصة ومعظم العامة المهتمين بالأدب وفنونه المتنوعة؛ كما يؤكد هذا البحث أن التراث الأدبي العربي زاخر بكثير من الجماليات والأفكار التي تحتاج إلى الدرس والتحليل والبحث العلمي.

* * *

المصادر والمراجع

- ابن سارة الشنتريني الأندلسي (حياته وشعره). د. حسن أحمد النوش، دار ومكتبة الهلال، ط١، ١٩٩٦م.
- الإحاطة في أخبار غرناطة، لسان الدين بن الخطيب. تحقيق: محمد عبدالله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة. ط١. ١٣٩٧هـ / ١٩٩٧م.
- أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض. المقري التلمساني، تحقيق: سعيد أحمد أعراب، ومحمد بن تاويت الطنجي، صندوق إحياء التراث الإسلامي المشترك بين المملكة المغربية والإمارات العربية المتحدة. ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م.
- أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة. ط١. ١٤١٢هـ / ١٩٩١م.
- أعمال الأعلام فيمن بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام وما يتعلق بذلك من الكلام. لسان الدين بن الخطيب. تحقيق: سيّد كسروي حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١. ١٤٢٤هـ / ٢٠٠٣م.
- بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، الضبي، تحقيق: د. روحية السويفي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١. ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م.
- بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، السيوطي. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، ط٢. ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م.
- البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، د. علي صبح، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ١٤١٦هـ / ١٩٩٦م.
- تاريخ الأدب العربي، د. عمر فروخ، دار العلم للملايين، بيروت، ط١. ١٩٨٢م.
- تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣. ١٩٩٢م.
- التركيب اللغوي للأدب، د. لطفي عبدالبديع، دار المريخ، الرياض. ١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م.

- التَّكمِلة لكتاب الصِّلة، ابن الأبار القضاعي البلنسي، تحقيق: د. عبدالسلام الهراس، دار الفكر، بيروت، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م.
- الجامع الصحيح، البخاري، تحقيق: محب الدين الخطيب، محمد فؤاد عبدالباقي، قصي محب الدين الخطيب، المكتبة السلفية، القاهرة، ط١، ١٤٠٠هـ.
- جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، الحميدي، تحقيق: محمد بن تاويت الطنجي، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت.
- جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، د. فايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م.
- الحُلَّة السِّيَرَاء، ابن الأبار، تحقيق: د. حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥م.
- ديوان ابن حمديس، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٣٧٩هـ/ ١٩٦٠م.
- ديوان ابن خفاجة، تحقيق: د. سيد غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط٢، ١٩٦٠م.
- ديوان ابن رشيق القيرواني، تحقيق: د. عبدالرحمن ياغي، دار الثقافة، بيروت، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م.
- ديوان ابن زيدون ورسائله، تحقيق: علي عبدالعظيم، نهضة مصر، القاهرة، ١٣٧٦هـ/ ١٩٥٧م.
- ديوان ابن عبدون، تحقيق: سليم التنير، دار الكتاب العربي، دمشق، ط١، ١٤٠٨هـ/ ١٩٩٨م.
- ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالبيان في شرح الديوان، تحقيق: مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبدالحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، د.ت.
- ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح وتعليق: د.محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٧، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.
- ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط٣، د.ت.
- ديوان المعتمد بن عباد، تحقيق: د. حامد عبدالمجيد، ود. أحمد بدوي طبانة، راجعه: طه حسين، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط٣، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م.
- ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨٤م.

- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسام الشنتريني، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م.
- رَايَاتُ المُبَرِّزين وغاياتُ المُمَيِّزين، ابن سعيد الأندلسي، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٨٧م.
- شرح أشعار الهذليين، السكري، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، مطبعة المدني، القاهرة، د.ت.
- الصورة في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق)، د. عبدالقادر الربّاعي، دار العلوم، الرياض، ط١، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٤م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٤٠١هـ/١٩٨١م.
- عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق: د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، القاهرة، ط٣.
- فَواتُ الوَفَيَات والذّيل عليها، ابن شاكر الكتبي، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٤م.
- في ماهية النص الشعري "إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي"، محمد عبدالعظيم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م.
- القاموس المحيط، الفيروزآباي، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم عرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٦، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م.
- قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، الفتح بن خاقان، تحقيق: د. حسين يوسف خريوش، مكتبة المنار، الأردن، ط١، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م.
- كتاب الصلة، ابن بشكوال، تحقيق: السيد عزت العطار الحسيني، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م.
- اللغة الفنية، تعريب وتقديم: د. محمد حسن عبدالله، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م.
- المطرب من أشعار أهل المغرب، ابن دحية الكلبي، تحقيق: إبراهيم الأبياري، د. حامد عبدالمجيد، د. أحمد أحمد بدوي، مراجعة: د. طه حسين، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٩٣م.

- مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس. الفتح بن خاقان. تحقيق: محمد علي شوابكة. مؤسسة الرسالة. بيروت. ط١. ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.
- المعجب في تلخيص أخبار المغرب. عبدالواحد المراكشي. تحقيق: محمد سعيد العريان. المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية. الجمهورية العربية المتحدة. ١٣٨٣هـ/ ١٩٦٣م.
- المُغْرِبُ في حُلَى المَغْرِب. ابن سعيد المغربي. تحقيق: د. شوقي ضيف. دار المعارف. القاهرة. ط٤. د.ت.
- الموشح (مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر). المرزباني. تحقيق: علي محمد البجاوي. دار الفكر العربي. القاهرة. ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م.
- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. المقري التلمساني. تحقيق: د. إحسان عباس. دار صادر. بيروت. ١٩٩٨م.
- واقع القصيدة العربية. د. محمد فتوح أحمد. دار المعارف. القاهرة. ط١. ١٩٨٤م.
- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. ابن خلكان. تحقيق: إحسان عباس. دار صادر بيروت. د.ت.
- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر. أبو منصور الثعالبي. تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد. دار الفكر. بيروت. ط٢. ١٣٩٢هـ/ ١٩٧٣م.

* * *

دورة السونيتة(sonnet) من القصيدة العربية القديمة حتى القصيدة العربية الحديثة

د. وفاء بنت إبراهيم السبيل
قسم الأدب - كلية اللغة العربية
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

دورة السونيتة(sonnet) من القصيدة العربية القديمة حتى القصيدة العربية الحديثة

د. وفاء بنت إبراهيم السبيّل
قسم الأدب بكلية اللغة العربية
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

ملخص البحث:

إن دورة التبادل والتأثر بين الآداب المختلفة ظاهرة تستحق الكثير من التأمل والدراسة. فقد يتأثر اليوم أدب ما بأدب آخر. ولكن ما يبرح أن ينعكس التأثر باتجاه الآخر. وقد حدث هذا في أدبنا العربي، فقد واصل الأندلسيون ما بدأه العباسيون في التجديد في القصيدة العربية. عندما ابتكروا الموشح والزجل وذلك في القرن الخامس والسادس الهجري / التاسع والعاشر الميلادي، وتأثر بهم شعراء التروبادور عبر الاتصال الحضاري بتراث وثقافة المسلمين وذلك في القرن الحادي عشر الميلادي. وتعد القصيدة الأغنية أو السونيتة. التي بدأها الشاعر جياكومودي في القرن الثالث عشر الميلادي، شكلاً شعرياً تأثر بشعر التروبادور في بنائه ومضمونه. ثم طوره كل من دانتي وبترارك في إيطاليا وفي القرن الرابع عشر الميلادي متأثرين بشعراء التروبادور. وكان توماس يات أول من أدخل السونيتة في الشعر الإنجليزي في القرن السادس عشر الميلادي، ثم استوى هذا الشكل الشعري عند شكسبير في القرن السابع عشر الميلادي. وأخيراً تأثر الشعراء العرب في العصر الحديث بقصيدة السونيتة، ونظموا على غرارها بدرجات متفاوتة. وبهذا اكتملت دورة السونيتة إلى القصيدة العربية الحديثة.

المقدمة:

تأتي لفظة سونيتة[1] "sonnet" الإنجليزية من لفظة "sonet" البروفانسية[2] واللفظة الإيطالية "sonetto" وكلاهما تعنيان الأغنية الصغيرة. والسونيتة شكل فني من أشكال القصيدة ويعني أغنية أو أنشودة قصيرة. وكانت الموسيقى تصاحب إنشادها ثم اختفت الموسيقى تدريجياً وبقي الإنشاد. ومنذ القرن التاسع الهجري / الثالث عشر الميلادي أصبحت السونيتة تمثل القصيدة ذات الأربعة عشر سطراً والتي تسير على بناء منطقي و إيقاعي صارم[3].

واللافت في هذا الشكل الشعري وجود ما يشبهه في أدبنا العربي القديم ويشترك معه في بعض الخصائص الفنية الأساسية سواء في مسمطات الشعر العباسي أو أزجال وموشحات الشعر الأندلسي، مما يدفع الباحث في هذا الموضوع إلى النظر في تاريخ هذا الشكل الشعري وإمكانية وجود علاقة تاريخية بين هذه الأنماط الشعرية المتشابهة. وإذا أمكن إثبات احتمالية هذه العلاقة فإننا يمكن أن نلتفت مجددا إلى السونيتة في الشعر العربي الحديث، والتي جربها بعض الشعراء المعاصرين كمحمود درويش وعبدالمعطي حجازي، وننظر إلى وجودها وكأنه اكتمال لدورة شعرية متخيلة منذ العصر العباسي والأندلسي مروراً بشعر التروبادور حتى العصرالحديث. وهذه الدورة للشعر يمكن أن تؤكد على استمرارية التأثر والتأثير بين الآداب المختلفة عبر العصور الزمنية الممتدة حتى عصرنا الحديث.

---

١ السونيتة وتكتب أيضا سوناتا (كما سماها محمود درويش وصلاح عبدالصبور في ديوانيهما). وهذا البحث سيعتمد اسم السونيتة بناء على ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لسونيتات شكسبير (السونيتات، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٨٣م). وهي أقرب إلى أصلها.

٢ Provençal: أي منسوب إلى مقاطعة بروفانس في فرنسا أو إلى شعبها أو لغتها.

٣ منير البعلبكي، المورد، ط٣٠، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٩٦م، ص٧٣٤.

وسيكون بناء هذه الورقة على النحو الآتي:

١. تتبع التجديد في شكل القصيدة العربية في الأندلس .

٢. النظر في علاقة شعر التروبادور بالشعر العربي في الأندلس.

٣. النظر في علاقة السونيتة بشعر التروبادور.

٤. النظر في تاريخ السونيتة في الأدب الأوروبي.

٥. النظر في السونيتة في الشعر العربي الحديث.

٦. التوصل إلى رأي راجح في هذا الموضوع بناء على العلاقات موضع النظر.

* * *

١. الجديد في شكل القصيدة الأندلسية

قبل الحديث عن هذه العلاقة المحتملة بين شعر التروبادور والقصيدة العربية في الأندلس لابد أن نعطي لمحة موجزة عن وضع القصيدة الأندلسية والتطور الذي حدث فيها، مع التركيز على الشكل الشعري الأندلسي الجديد الذي يمكن أن يؤسس لهذه العلاقة موضع النظر. كما أنه من المهم الإلمام بتاريخ هذا التطور.

لقد ابتكر الأندلسيون شعراً خاصاً بهم يلائم حياتهم وطبيعة بلادهم، وذلك حين اخترعوا الزجل بلغة عامية عربية أسبانية، وأتوا بما يقابله بالعربية الفصحى وهو الموشح. والحقيقة أن التجديد في القصيدة العربية في ذلك الوقت لم يكن محصوراً بالأندلس، فقد كان شعراء المشرق العربي العباسيون ينطلقون في هذا الاتجاه وذلك في القرن الرابع والخامس الهجري، الثامن والتاسع الميلادي. فقد ابتكر الشعراء في الشعر المشطّر قصائد جددوا في قوافيها وهي ما تسمى باسم المزدوجات، والمزدوج: " ما أتى على قافيتين إلى آخر القصيدة، وأكثر ما يأتي على وزن الرجز"[١] فهو شعر لا تطرد فيه القافية في الأبيات وإنما تختلف من بيت إلى بيت، وتتحد في الشطرين المتقابلين[٢]. والمسمطات . والمسمط" أبيات مشطورة يجمعها قافية واحدة... ما قفي أرباع بيوته وسمط في قافية مخالفة"[٣]. فهي "قصائد تتألف من أدوار، وكل دور يتركب من أربعة شطور أو أكثر، وتتفق شطور كل دور في قافية واحدة ما عدا الشطر الأخير فإنه يستقل بقافية مغايرة، وفي الوقت نفسه يتحد فيها مع الشطور الأخيرة في الأدوار المختلفة"[٤] . وتأتي المسمطات مربعة ومخمسة، والمخمسات أوسع شيوعاً، وربما كانت هذه بداية لإنطلاقة الموشحات في الأندلس.

---

١ أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ط١، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩م، ص٢٧٨

٢ انظر شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ط ٨، القاهرة، دار المعارف، د.ت، ص ١٩٨.

٣ أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ص٢٨٥.

٤ انظر شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص ١٩٩.

ومن أشهر المزدوجات "ذات الأمثال" لأبي العتاهية التي يقول فيها[1]:

الحمدُلله على تقديره	وحُسنِ ما صرفَ من أموره
الحمدُلله بحسنِ صُنعِهِ	شكراً على إعطائه و منعِهِ
نستعصمُ اللهَ فخيرُ عاصمِ	قدْ يُسعِدُ المظلومَ ظلمُ الظالمِ
فضَّلَنا بالعقلِ و التدبير	وعلمِ ما يأتي من الأمورِ
ياخيرَ من يُدعى لدى الشدائدِ	ومَن لهُ الشكرُ معَ المحامدِ

وهكذا يتعدد الروي في مطولة تصل أمثالها إلى أربعة آلاف مثل[2] مع اتفاق الروي في شطري البيت الواحد.

ومن أمثلة المسمط المربع خمرية أبي نواس التي يقول فيها[3]:

سلاف دنّ	كشمس دجنِ	كدمع جفنِ
كخمرِ عدنِ	طبيخ شمسِ	كلون ورسِ
ربيب فُرس	حليف سجنِ	رأيت علجا
بباطرنجا	لها توجى	فلم يثنّ
حتى تبدت	وقد تصدت	لنا وملت
حلول دن	فاحت بريح	كريح شيح
يوم صبوح	وغيم دجن	يسقيك ساق
على اشتياق	إلى تلاق	بماء مزن
يدير طرفا	طرفا	يعير حتفا
إذا تكفى	من التثني	على غناء
و صوت نائي	دواء داء	ولثم خد
كطعم قند	لذات قدّ	وهي تغني
غنى بدل	وضرب طبلٍ	وحسن شكل
وخبث جنيّ	يا من لحاني	على زماني
اللهو شاني	فلا تلمني	أطلت عذلا

---

[1] ديوان أبي العتاهية، تحقيق شكري فيصل، دمشق، مطبعة جامعة دمشق، ١٣٨٤هـ - ١٩٦٥م. ص٤٤٤-٤٦٦.

[2] الموسوعة العربية العالمية، ج١٦ص١٠٦.

[3] ديوان أبي نواس، ط١، مصر، المطبعة العمومية، ١٨٩٨م، ص٣٤٦-٣٤٧.

فلا تقل لا	يريد إلا	السلو عني
اسخنت عينا	تراك زينا	فاين اينا
الفرار مني	هتكت ستري	فباح سري
وعيل صبري	بطول حزني	

وهذه المسمطة الرباعية تألفت من أربعة عشر(١٤) دوراً. وكل دور يتركب من أربعة أشطر، وتتفق أشطر كل دور في روي واحد(دور١: ن / دور٢: س / دور٣: ج / دور ٤: ت / دور ٥: ح / دور٦: ق / دور٧: ف / دور ٨: همزة / دور ٩:د / دور١٠: ل / دور ١١:ن / دور١٢ :ل / دور١٣: ن / دور١٤: ر) ما عدا الشطر الأخير فإنه يستقل بروي مغاير(النون)، وفي الوقت نفسه يتحد فيه مع الأشطر الأخيرة في الأدوار المختلفة. فالمخطط الإيقاعي للمسمطة جاء على هذا النحو:

ن–ن ن–ن / س–س س– ن / ج. ج. ج. ن / ت. ت. ت. ن /ح. ح. ح. ن / ق. ق. ق. ن /ف. ف. ف. ن / ء. ء. ء. ن / د. د. د. ن / ل. ل. ل. ن / ن. ن. ن. ن / ل. ل. ل. ن /ن. ن. ن. ن / ر. ر. ر. ن.

وله مخمس[1] يقول فيه:

يا ليلة قضيتها حلوه

مرتشفاً من ريقها قهوه

تسكر من قد يبتغي سكره

ظننتها من طيبها لحظه

يا ليت لا كان لها آخر

والمخطط الإيقاعي لها جاء كالآتي:

هـ – هـ. هـ – هـ. ر

الأزجال والموشحات الأندلسية:

---

١ المخمس: ما يتركب من خمسة أشطر، الأربعة الأولى متفقة في القافية والخامس مستقل، غير أن قافيته تتكرر في كل شطر خامس. انظر مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٤م، ص ٣٤٣.

يعد ابن سناء المُلك[1] أول من أصّل لفن الموشحات وبيّن قواعده وأصوله في كتابه "دار الطراز في عمل الموشحات"[2]، وإن كانت بعض المصادر التي تتحدث عن الأندلسيين قد أشارت إلى هذا الفن كابن بسام في الذخيرة.

ويعرف الموشح بأنه : كلام منظوم على وزن مخصوص، يتألف من أقفال وأبيات[3]. ويذكر في سبب تسميته بذلك أنه يشبه الوشاح: "حلي من لؤلؤ وجوهر مخالف بينهما، معطوف أحدهما على الآخر، تتوشح المرأة به"[4] فالموشح يشبه الوشاح في مراوحته بين الأقفال والأغصان. والموشح يشبه الزجل الذي يعرف بأنه: "نوع من الشعر العامي الملحون"[5] ويوصف بأنه "قصيدة ذات قطع قد تقل وقد تكثر. والقطعة تتألف من ثلاثة أبيات (أغصان)، مصرعة فيما بينها وبيت رابع مصرع مع السمط والمركز (المطلع). والمطلع ينبئ عادة عن موضوع القصيدة بوجه عام. والبحر المستعمل واحد في كل القصيدة"[6].

وتتحرر الأزجال والموشحات الأندلسية من قواعد العروض الصارمة، ومن موجبات القافية. وكانت هذه القصائد تؤلف لتغنى مع الموسيقى، وقد صادفت رواجاً عجيباً يقطع به ابن خلدون. ومبتكر هذه الأنواع الشعرية هو مقدم بن معافى القبري كما ذكر ابن بسام في الذخيرة[7] وابن خلدون في المقدمة[8]. وهناك خلاف على أيهما أسبق الزجل أم

---

١ شاعر عاش في عصر دول الإمارات (٥٥٠-٦٠٨هـ / ١١٥٥-١٢١١م) يذكر بأنه أول من أدخل فن الموشحات إلى المشرق، انظر مقدمة تحقيق كتاب دار الطراز في عمل الموشحات: ص٩-١٢.

٢ ابن سناء الملك، تحقيق جودت الركابي، ط٢، دمشق، دار الفكر، ١٩٧٧م.

٣ انظر المرجع السابق، ص٣٢.

٤ أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج٢، ص٣٧٩

٥ محمد التونجي، معجم علوم العربية، ط١، بيروت، دار الجيل، ١٤٢٤هـ، ص٢٣٢

٦ انظر ليفي بروفنسال، محاضرات في أدب الأندلس وتاريخها، ترجمة محمد عبدالهادي شعيرة، القاهرة، المطبعة الأميرية، ١٩٥١م، ص ٢٣

٧ ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الأول، المجلد الثاني، القاهرة، كلية آداب جامعة القاهرة، ١٩٤٢م، ص١.

٨ عبدالرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، بيروت، الكشاف، د.ت، ص٥٨٤

الموشح. ويرجح د.إحسان عباس أسبقية الزجل ويقدم أدلة منطقية على ذلك لامجال لذكرها في هذا البحث[1].

ويعد ابن قزمان من أشهر الزجالين الأندلسيين، ومن زجله قصيدة يقول متذكراً في صدرها عهد الوصال القديم الذي أذهب صفوه ألسنة العذال، ثم ينطلق لموضوع القصيدة الأساس وهو مدح أبي إسحق بن عبدالبر[2]:

أيْ وِصَالِ كان، لَو دَامْ

صبّروني نَصْبَرْ

يا عُشّاق

احتَفظ يَا عَاقِلْ

مَا يقُول العَاذِلْ

كُلّ قَولاً باطِل

فالرّقيبْ والنَمَّامْ

هُمْ يُقِيمُوا الشَرْ

على سَاق

يَا زماناً قدْ باد

فيك تَغِيظ الحُسَّاد

ريْت الايام اعيَاد

ثم صارَت أحلام

بَهْتَه وقْتِ تُذكَرْ

واطراق

---

1 إحسان عباس. تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين. ط1. عمان. دار الشروق.1997م. ص205-210.

2 انظر ف.كورينطي. ديوان ابن قزمان. مدريد. المعهد الاسباني للثقافة.1980م، ص222-226

طُول حياتي نجْنَح

والفتى قَدْ يَلكَحْ

آش قَدَرْتَ انْ نَرْجَحْ

من قبل في افمَام

مثل طَعم السُكَّرْ

لمنْ ذَاق؟

دعْ بنَا هـذا الفنْ

وامدَحَ انَسك مَنْ

إن قـصدْت احسَنْ

فاسقِط الاستفهام

إذ حَدِيْث اشهَرْ

فالآفَاق

الأمين النصَّاح

المُضي كالمِصْبَاح

النقِي الفَوَّاحْ

الضَحوك البسَّام

المليْح المنظرْ

والاخْلاق

آشْ يَقُول الشاعرْ؟

ماهُ شمساً ظاهِرْ

في ثنَاه العَاطر

نُظِّمَتْ ذا الاقسام

في الأعنَاق

ان رأيت ما اتمنَّيت

تَذْكُرُه آخِـر بيْت

واش في ذا انْ غنيت

الكرمْ والاكـرَام

عـندَ ابن عبْدالبر

ابو اسـحق

وقـد بني الزجـل الـسابق علـى ثمانيـة مقـاطع، المقطـع الأول هـو المطلـع أو المركـز.

ونلحظ أن الروي في أجزائه هو م.ر.ق. و يتكرر في نهاية كل مقطع على النحو الآتي:

المطلع:	م.ر.ق
المقطع الثاني:	ل.ل.ل
م.ر.ق	
المقطع الثالث:	د.د.د
م.ر.ق	
المقطع الرابع:	ح.ح.ح
م.ر.ق	
المقطع الخامس:	ن.ن.ن
م.ر.ق	
المقطع السادس:	ح.ح.ح
م.ر.ق	
المقطع السابع:	ر.ر.ر
م.ر.ق	
المقطع الثامن:	ت.ت.ت

م.ر.ق

أما أوزانها فهي غير مستمرة على تفعيلة واحدة، وبعضها ليس على وزن معروف.

أما الموشح فيتألف من عدد من الأقفال والأدوار، والقفل يتألف من عدد من الأشطار تسمى أغصاناً. والقفل يتفق مع بقية الأقفال في عدد الأشطار وفي الوزن والقافية، ويسمى القفل الأول مطلع، والقفل الأخير خرجة. ويتألف الدور من عدد من الأشطار تسمى أسماطاً، و تنتهي بقافية واحدة وتختلف القافية في كل دور ولكنها متحدة بالوزن مع الأدوار الأخرى[1]، كما في موشحة الأعمى التطيلي[2]:

ضاحكٌ عن جُمانْ سافرٌ عن بدر

ضاقَ عنهُ الزمانْ وَحواهُ صدري

آه مما أجدْ شفني ما أجدْ

قام بي وقعدْ باطش متئدْ

كلما قلتُ قدْ قالَ لي أينَ قدْ

وانثنى خُوطَ بانْ ذا مهَزٍّ نَضِرْ

عابَثَتْهُ يدانْ للصَّبا والقَطْرِ

ليس ليْ منكَ بُدْ خذْ فؤادي عنْ يَدْ

لم تدَعْ لي جَلَدْ غيرَ أنّي أجهَدْ

مُكرعٌ من شَهَدْ واشتياقي يشهَدْ

ما لبنتِ الدِّنانْ وَلِذاك الثَّغرِ

أينَ محيا الزمانْ من مُحيَّا الجمرِ

---

[1] انظر محمد التونجي، معجم علوم العربية، ص٤٥٣. وأحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ط١٢، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٧م، ص١٤٠.

[2] ديوان الأعمى التطيلي، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٣م، ص٢٥٣-٢٥٤

بــي هـــوىً مـــضمَرُ	ليـت جهْـدي وَفْقُـه
كلمَّـــا يَظـــهرُ	فـــفؤادي أُفْقُـــهْ
ذلـــك المنظـــرُ	لا يُـــداوي عـــشقُهْ
بـــأبي كيـف كـانْ	فلكـــــــــيٌّ دُرّي
راقَ حتـــى اســـتبانْ	عُـــذرُهُ وعُـــذري
هـــل إليـــكَ ســـبيلْ	أو إلـــى أن أيأسَـــا
ذُبْـــتُ إلا قليـــلْ	عَبْـــرَةٌ أو نَفَـــسَا
مـا عـسى أن أقـولْ	ســاءَ ظنـيّ بعـسَى
وانقـض كـلُّ شـانْ	وأنـــا أستَـــشْري
خالعـاً مـــنْ عِنـانْ	جَزَعـــي وصـــبري
مــا علـى مــنْ يلـومْ	لـــو تنَـــاهى عَنّـــي
هـل سـوى حُـبِّ ريـمْ	دينُـــهُ التـــجني
أنـــا فيـــه أهـــيمْ	وهـــو بـــي يُغنـــيّ
قـــدْ رأيتـــكُ عيـــانْ	لـيس عليـك سـتدريْ
سَـــيطول الزمـــانْ	وستنـــسى ذِكـــري

حيث جاء بناء الموشحة على النحو الآتي:

القفل الأول: ٤ أغصان وروي أغصانه: ن.ر.ن.ر

الدور الأول: ٦ أسماط وروي أسماطه الدال

القفل الثاني: ٤ أغصان وروي أغصانه: ن.ر.ن.ر

الدور الثاني: ٦ أسماط وروي أسماطه الدال

القفل الثالث: ٤أغصان وروي أغصانه: ن.ر.ن.ر

الدور الثالث: ٦ أسماط وروي أسماطه القاف

القفل الرابع: ٤ أغصان وروي أغصانه: ن. ر. ن. ر

الدور الرابع: ٦ أسماط وروي أسماطه السين

القفل الخامس: ٤ أغصان وروي أغصانه: ن. ر. ن. ر

الدور الخامس: ٦أسماط وروي أسماطه النون

القفل الأخير ويسمى خرجة: ٤أغصان وروي أغصانه: ن. ر. ن. ر

وهكذا فإن القصيدة العربية في الأندلس لم تعد مقصورة على القصائد التي تسير على النمط المعروف منذ العصر الجاهلي(وحدة الوزن والروي)، كما أنها لم تكتفِ بما قدمه العباسيون من تطوير في المزدوجات والمسمطات والمخمسات، بل تعدته لتقدم تجديداً موسيقياً خاصا كما ظهر في الموشحات والأزجال.

٢. علاقة الشعر الأندلسي بشعر التروبادور

علاقة الشعر العربي الأندلسي بالشعر الذي ظهر في جنوب فرنسا ووسطها وشمال إسبانيا وفي إيطاليا في القرن السابع الهجري، الحادي عشر الميلادي من القضايا المهمة التي لفتت انتباه كثير من الباحثين خاصة من المستشرقين. ونقصد به شعر التروبادور، أو التروفير، أو الجوجلاريس. وهو اسم واحد للمغني الشعبي: فتروبادور حسب لغة أوك، وتروفير حسب لغة أويل وكلاهما لهجات فرنسية قديمة، وجوجلاريس في لغة قشتالة الإسبانية[١]. وهم شعراء جوالون يتنقلون من قصر إلى قصر ومن بلاط إلى بلاط في جنوبي فرنسا ينشدون أغاني الحب وذلك في أواخر القرن الحادي عشر الميلادي. ومن أوائل شعر التروبادور المحفوظ شعره جيوم التاسع Guilhem de Peitieus أو IX Guillem(١٠٧١-١١٢٧م / ٤٦٤هـ -٥٢١هـ) ويسمى أيضاً فيلهلم التاسع(william the Ninth) نسبة إلى مكانته الاجتماعية[٢]. وتمتد الفترة الذهبية لشعر التروبادور ما بين عام ١١٧٠حتى ١٢٢٠م، إذ يعود إليها أشهر شعراء التروبادور. كما أن شعبية هذا النوع من الشعر بلغت ذروتها إضافة إلى كثرة النماذج الشعرية التي تنتمي إليها. ويقدر عدد قصائدهم التي وصلت إلينا بـ ٢,٥٤٢ قصيدة شعرية[٣].

وقد تفاوتت الآراء في إرجاع أصل التأثر هل هو من الأندلس العربي؟ أم أن التشكيلات العروضية الزجلية كانت معروفة في أوروبا قبل ذلك. ومن الآراء الوجيهة في هذا المقام رأي المستشرق ليفي بروفنسال الذي يؤكد وجود قرابة حقيقية لا جدال

---

١ ليفي بروفنسال، محاضرات في أدب الأندلس وتاريخها، ص٤٢

٢ انظر: Handbook of the troubadours:٢١، وتعرفه الموسوعة البريطانية بأنه من شعراء التروبادور وقد شارك في حروب كثيرة منها مشاركته في الحروب الصليبية على الشرق في الفترة ما بين١١٠١-١١٠٢م، ومشاركته في الحرب ضد مسلمي أسبانيا في قرطبة مابين ١١٢٠

٣ Handbook of the troubadours:٦

فيها بين الشعر الأندلسي والشعر الأوروبي الوسيط[1]. ويدلل على ذلك بحجج يمكن إيجازها بما يأتي:

١. تقارب الآثار الشعرية في أجزائها[2].

٢. تشابه المعاني المطروقة[3]: فالمعاني الغزلية عند بعض التروفير تكاد تكون منطبقة انطباقاً دقيقاً مع ما كتبه ابن حزم في "طوق الحمامة" وهو يعالج مسألة الحب والمحبين. كما يطابق الحب عند التروبادور ما يتغنى به الشعراء العرب في قصائدهم وموشحاتهم وأزجالهم، التي تظهر فيها مقاساة المحب من التقلب والهجر وخيبة الأمل، كما يعاني المحبون أيضاً من الرقباء والوشاة والحساد والعذال، والمحب دائماً مطيع لمن يحب .

٣. الاتصال المباشر بين الثقافة العربية في الأندلس والثقافة المسيحية في إسبانيا وجنوب فرنسا خاصة بعد حركة التحرر الإسبانية ومن ثم نشطت خلالها حركة ذهاب وإياب بعثات رجال الدين وقوافل التجار وغيرهم[4].

وكذا هو رأي روجر بوس Roger Boase الذي يؤكد الأثر العربي، فالتأثر بالثقافة والشعر العربي في الأندلس تؤيده عناصر كثيرة:

١. التأثر بالعلم والثقافة الإسلامية[5].

٢. الموسيقا العربية وموسيقا التروبادور.

٣. الإيقاع والشكل الشعري.

٤. الموضوعات الشعرية.

---

١ ليفي بروفنسال، محاضرات في أدب الأندلس وتاريخها، ص٤٨.

٢ المرجع السابق، ص٤٦-٤٨ .

٣ المرجع السابق، ص٤٩-٥٠

٤ المرجع السابق،ص٥٢.

٥ يمكن الرجوع إلى ما كتبه الغربيون عن التأثير الإسلامي في معظم جوانب الحياة الحضارية في أوروبا خاصة في القرون الوسطى مثل كتاب جوستاف لوبون: "حضارة العرب". وكتاب زيغريد هونكة: "شمس العرب تسطع على الغرب". وكتاب ليفي بروفنسال:" حضارة العرب في الأندلس" .

٥. معاني الحب في الشعر[1].

٦. أصل لفظة تروبادور[2].

ومؤيدو هذه النظرية يعيدون التأثر إلى أسبانيا الإسلامية أو الحروب الصليبية، فشعراء التروبادور اتصلوا بالشعر العربي عن طريق الأندلس أو عن طريق الحروب الصليبية الأولى. ومن أدلتهم على ذلك أن نصف قصائد أول شعراء التروبادور (وليم بواتير William of Poitiers) جاءت متوافقة مع شكل الزجل الصوفي العربي في بنائها العروضي أو في تعابيرها التقليدية المتبعة.

وبالنظر إلى معاني الحب في شعر التروبادور، يستغرب بعض الباحثين وجودها في المجتمع الأوروبي: "الطريقة التي تبناها شعراء التروبادور في القرن الثاني عشر الميلادي تباين ما درجت عليه أشعار الحب في تراثنا (أي التراث الأوروبي). والغرابة تتأتى من خلال تمجيد هؤلاء الشعراء للمرأة، وشيوع تمجيدهم وسط مجتمع يرى المرأة كائنا تنقصه البصيرة ويؤدي إلى الضر والهلاك"[3]. فالتعاليم المسيحية تحط من شأن المرأة، وهي تعاليم مترسخة في المجتمع الأوروبي وهذا يجعلها في تناقض مع شعر التروبادور الذي يقدس المرأة إلى درجة العبودية.

---

١ انظر مقارنة بين معاني الحب عند الشعراء العرب وشعراء التروبادور. مريم البغدادي. شعراء التروبادور. ط١. جدة. تهامة. ١٩٨١م. ص٢٨-٤٣.

٢ يغالي بعض مؤيدي هذه النظرية فيذهبون إلى أن كلمة التروبادور مشتقة من الكلمتين طرب ودور (انظر سيد عبدالواحد. "Troubadour Poetry: An Intercultural Experience". جامعة الأزهر. غزة. فلسطين) والصحيح أن لفظة trobador تقابلها trouvere الفرنسية وهي مشتقة من الفعل trouver بمعنى يبدع أو يبتكر. انظر عبدالهادي زاهر. صلة الموشحات والأزجال بشعر التروبادور. مكتبة الشباب. ١٩٨٦م. ص٧.

٣ رأي موريس فالنسي M. Valency انظر: إبراهيم ملحم. قراءة الآخر القصيدة العربية والنظرية الأجنبية. إربد. عالم الكتب الحديث. ٢٠٠٨م. ص١٤٧.

وكان الراهب الإسباني خوان أندريس Juan Andres أول من أشار في القرن الثامن عشر الميلادي إلى التشابه بين أشكال الشعر العربي في الأندلس والشعر البروفنسي وأنماط منه في إيطاليا وشمال إسبانيا[1].

وتؤكد المستشرقة الألمانية في كتابها "شمس العرب تسطع على الغرب" هذا الرأي. فشاعر التروبادور ينظم أغانيه على النظام العربي الذي وضعه الشاعر الغنائي العربي ابن قزمان[2]. وتذكر أن التأثيرات العربية الإسبانية على صقلية تدفقت في عهد فريدريك الثاني خاصة أنه تزوج أميرة أسبانية من أرغون. ونظم الشعراء هناك شعر الغزل والحب العذري الذي يعد البذرة الأولى للأدب الإيطالي الكلاسيكي حيث يقول بترارك الشاعر الإيطالي:

" وفي زمن قصير شاع ذلك النوع من الشعر الذي ولد بصقلية في كل إيطاليا وتعداها" ويقول دانتي: " ولذلك يسمى كل ما نظمه أجدادنا من أشعار بلغة البلاد بالشعر الصقلي"[3]. كما تؤيد في كتابها فكرة تأثير العرب على نظرة شعراء التروبادور للمرأة:

" ... كانت تلك الأشعار في ذلك الوقت أشبه ما تكون بثورة على أوضاع غريبة جعلت من المرأة كائناً أدنى مكانة من الرجل، بل إن وجهها هو أداة من أدوات الشيطان للتغرير بالناس. فهي مرتبطة في الأذهان بالإثم والخطيئة وهي التي تحول بين العبد والرب وتنحرف بالناس عن الطريق السوي"[4].

ومع منطقية حجج من يرى بتأثير الشعر العربي على شعر التروبادور. يؤكد فريق آخر من الباحثين الأصول الأوروبية لهذا الشعر. ويسوق أيضاً حججاً لا تقل منطقية عن حجج الفريق الأول. وقد تناول د.عبدالهادي زاهر في كتابه "صلة الموشحات والأزجال

---

١ المرجع السابق، ص ١٥٢.

٢ زيغريد هونكة، شمس العرب تسطع على الغرب،ط ٩، الدار البيضاء، دار الآفاق الجديدة، ١٩٩١، ص: ٥٢٣

٣ المرجع السابق، ص ٥٢٤

٤ المرجع السابق، ص ٥٢٥

بشعر التروبادور" هذه القضية ونفى التأثير العربي وأكد التأثير اللاتيني، وتوصل إلى أن قالب شعراء التروبادور قديم، وهو أقدم من شعر الوشاحين والزجالين[1].

وما يهمنا في هذا المقام هو إثبات التشابه، ومن ثم الإنطلاق إلى فكرة أثر شعر التروبادور بشعر السونيت، لننطلق إلى فكرة أخرى تسعى هذه الورقة لإثباتها وهي دورة الشعر من التجديد العربي في الأندلس ثم أوروبا في التروبادور والسونيت ثم عودة إلى الشعر العربي ممثلاً في السونيت العربي الحديث.

البناء الفني لشعر التروبادور:

شعر التروبادور جاء بأشكال متعددة منها: أغنية الصباح(Alba) وأغنية الحب(Canso) و أغنية الحملة الصليبية(Crusade song) وغيرها كثير. ويشترك شعر التروبادور بأنه يقوم على ثلاثة مقومات[2]:

١. النغم الموسيقي.

٢. الشكل العروضي: لأغنية التروبادور أنواع عديدة تختلف حسب عدد مقاطعها.

تتألف القصيدة في الغالب من ست مقطوعات إلى سبع ، وكل مقطوعة تتكون من جزئين، الأول ويسمى الغصن الذي يتكون من ثلاثة أشطار تنتهي بقافية متماثلة. والثاني القفل الذي يتكون من شطر أو شطرين تتفق قافيته مع نظيره في كل مقطوعة. والقفل النهائي في آخر مقطوعة هو الخرجة. أي هكذا:

المقطوعة١: غصن(٣أشطر) أ.أ.أ

قفل(١-٢شطر) ج.ج

المقطوعة٢: غصن ب.ب.ب

قفل ج.ج

المقطوعة٣: غصن د.د.د

---

١ عبدالهادي زاهر. صلة الموشحات والأزجال بشعر التروبادور. ص٥٢.

٢ إبراهيم ملحم: قراءة الآخر القصيدة العربية والنظرية الأجنبية. ص١٥٢.

قفل ج-ج

المقطوعة٤: غصن: و-و-و

قفل: ج-ج

المقطوعة٥: غصن: ز-ز-ز

قفل: ج-ج

المقطوعة الأخيرة: غصن: ط.ط.ط

قفل(خرجة): ج-ج

٣- المضمون الغرامي: الحب في شعر التروبادور حرر المرأة الأوروبية من مفاهيم العصور الوسطى. فقد تسامت المرأة لدى هؤلاء الشعراء فوق حدود الآدمية إلى درجة التقديس والعبودية. والحبيبة امرأة كاملة في خلقها وخلقها، متمنعة متحفظة مما يجعل عاشقها بين خوف ورجاء ويأس وأمل[١]. وتعد أغنية الحب الكانزو(Canso) من أشهر أنواع شعر التروبادور التي تعود إلى تلك الفترة. وتتكون من ثلاثة مقاطع: المقطع الشعري الأول هو الاستهلال(exordium) حيث يشرح الشاعر دوافعه، ثم المقطع الشعري الرئيس في الأغنية ويكون مرتبطاً بما استهل به الشاعر أغنيته، ثم يختم الكانزو بحل نهائي يسمى (tornada) أو(envoi)[٢].

ويلحظ التشابه الكبير بين بناء قصيدة التروبادور والموشحة الأندلسية خاصة فيما يتعلق بالبناء العروضي والمرواحة بين الأقفال والأغصان. وفي مقارنة بين قصيدة زجلية لابن قزمان وموشحة للأعمى التطيلي ونص من شعر جيوم التاسع أول شاعر من شعراء التروبادور[٣]، يقول د.عبدالهادي زاهر: "وبين تركيب هذه النصوص الثلاثة بعض الشبه، فكل منها يتركب من نوعين مختلفين من المقاطع الشعرية، يشتمل النوع الأول على عدة أجزاء تشترك فيما بينها في قافية واحدة، وتشترك في نفس القافية مع

---

١ ناجية مراني، الحب بين تراثين، بغداد، المكتبة العالمية، ١٩٨٥م، ص١٣٢.

٢ موسوعة ويكبيديا

٣ عبدالهادي زاهر، صلة الموشحات والأزجال بشعر التروبادور، ص١٦–٢٣

الأجـزاء التي تتكـون منهـا جميـع المقـاطع المنـاظرة. ويتكـون النـوع الثاني مـن أجـزاء تشترك في قافية واحـدة، ولكن كل مقطع ينفـرد بقافيـة خاصة لا يشـاركه فيها غيره من المقاطع. ويبدأ النصان العربيـان بمقطع مـن النـوع الأول، يليـه مقطع مـن النوع الثاني، وهكذا إلى أن ينتهي النص بمقطع من النوع الأول بينما يبدأ النص البروفنسي بمقطع مـن النـوع الثـاني يليـه مقطـع مـن النـوع الأول، وينتهـي بمقطـع مـن النـوع الأول كالنـصين الأندلسيين"[1]. وهو يثبت هذا التشابه ولكنه ينفي أن يكون تـأثراً بالقصيدة الأندلسية وإنما يرجعه إلى تأثر بنصوص من الشعر اللاتيني، فهو ممن ينفون التأثير العربي على شعر التروبادور. وما يهمنا في هذا المجال هو اثبات التشابه الكبير بين هذه الأنماط الشعرية.

ويبقى الآن النظر في السونيتة الأوروبيـة وعلاقتها بشعر التروبـادور، لأن علاقـة السونيتة العربية في الشعر الحديث بالسونيتة الأوروبيـة لا خلاف فيها على التأثر العربي بالسونيتة الأوروبية والشكسبيرية على وجه الخصوص.

* * *

---

١ المرجع السابق، ص٢٣-٢٤.

٣. تاريخ السونيتة في الأدب الأوروبي وعلاقتها بشعر التروبادور

السونيتة في الأدب الأوروبي:

عرف في التاريخ الأدبي على أن بداية السونيتة تعود إلى ما نظمه جياكومو دي لينتينو Giacomo da Lentino[1] (١١٨٨-١٢٤٠م) حيث كان أول من ابتكرها، عندما طور شكلاً للأغنية كان شائعاً عند الفلاحين في صقلية وهو ما يسمى بالسترامبوتو"strambotto" أو المقطع الشعري الذي يتكون من ثمانية أسطر(ثمانية بإيقاع abab abab)[2]. وتشير الأبحاث(رأي الأمريكي إرنست هاتش ولكنز) إلى أن هذه الأغنية الصقلية استعيرت في الأساس من شعر الغزل العربي الأندلسي الذي تناقله العرب المقيمون في صقلية إبان عهد فريدريك الثاني[3] (١١٩٤-١٢٥٠م) في القرن الثالث عشر. وقد شكل الشعراء الذين ارتبطوا ببلاط الملك فريدريك مدرسة شعرية خاصة بهم عرفت عند النقاد بمدرسة شعراء صقلية(Sicilian School of Poets) في الفترة ما بين ١٢٣٠-١٢٥٠م[4]. ثم تولى دانتي أليجييري Dante Alighieri (١٢٦٥-١٣٢١)[5].

---

١ من شعراء صقلية، واشتهر في بلاط فريدريك الثاني(١١٩٤-١٢٥٠م) وهو من الذين أسهموا في ابتداع فن السونيت والكانزون متأثرين بشعر البروفانس في فرنسا وبالشعر العربي. انظر الموسوعة البريطانية: http://www.britannica.com

٢ The book of sonnet: ٥٠٠ years of a classic tradition in English" Phillis Levin, ص: xl مقدمة الكتاب

٣ فريدريك الثاني(١١٩٤-١٢٥٠م): . ابن هنري السادس امبراطور روما المقدس، وحفيد فريدريك الأول، توج ملكاً لألمانيا وعمره سنتان، وملكاً لإيطاليا وعمره أربع سنوات، وأصبح امبراطور روما المقدس ١٢١٥م ونصب نفسه ملكاً على القدس في ١٢٢٩م. حكم مملكة صقلية وأسس جامعة نابولي، وكان طوال حياته في خلاف مع البابوات. يعد أحد أذكى حكام القرون الوسطى الأوروبية، ألم بلغات عديدة وشجع تطوير الشعر والنحت. الموسوعة العربية العالمية، ط١/ج١٧، المملكة العربية السعودية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، ١٩٩٦م، ص ٣٤٨.

٤ Handbook of the troubadours : ٢٧٩

٥ دانتي أليجيري: أكبر شعراء إيطاليا في القرون الوسطى، ولد في فلورنسا(١٢٦٥-١٣٢١م) كتب الكوميديا الإلهية التي تعد من أعظم الأعمال الأدبية الإيطالية، ومن روائع الأعمال الأدبية العالمية. الموسوعة العربية العالمية، ج١٠، ص:٢٣٢.

وفرنسيسكو بترارك Francesco Petrarch (١٣٠٤-١٣٧٤)[1] تطوير الصيغة الإيطالية من السونيتة. فالسونيتة نشأت تقليداً وتطويراً لشعر التروبادور، خاصة أن دانتي وبترارك كانا من المعجبين بشعر التروبادور المتأثرين به. وهما اللذان أسهما في ترويج الشكل التقليدي للسونيتة[2].

ويعد توماس يات Thomas Wyatt (١٥٠٣- ١٥٤٢م)[3] أول من أدخل فن السونيتة إلى الأدب الإنجليزي وكان ذلك في بداية القرن السادس عشر الميلادي، وكانت ترجمة لسونيتات الشاعر الإيطالي بيترارك والفرنسي بيي دو رونسار Pierre de Ronsard (١٥٢٤-١٥٨٥م) وغيرهما. مثال[4]:

"The long love, that in my thought doeth harbar"

The long love, that in my thought doeth harbar

And in myn hert doeth kepe his residence

Into my face preseth with bold pretence,

And therin campeth, spreding his baner.

She that me lerneth to love and suffer

And will that my trust, and lustes negligence

Be reined by reason, shame, and reverence

With his hardiness taketh displeasure

---

١ فرانسيسكو بترارك: شاعر إيطالي. ولد في آريتسو(١٣٠٤-١٣٧٤م) كان لشعره الذي نظمه في الحب تأثير كبير في الأدب العالمي. من أشهر أعماله (كتاب الأغاني) التي جمع فيها أكثر من ٤٠٠ قصيدة وحقق فيه نوعاً جديداً من الإبداع في كتابة السونيتة. الموسوعة العربية العالمية. ج٤. ص١٦٨-١٦٩

٢ عبدالهادي زاهر، صلة الموشحات والأزجال بشعر التروبادور، ص٨٩.

٣ شاعر وفارس ودبلوماسي إنجليزي، ولكنه اشتهر بكونه شاعراً. وهو أول من أدخل السونيتة الإيطالية إلى الأدب الإنجليزي. انظر: http://www.britannica.com

٤ انظر "The book of sonnet: ٥٠٠ years of a classic tradition in English" ص٣.

Wherewithal, unto the hertes forrest he fleith,

Leving his enterprise with payne and cry

And there him hideth and not appereth.

What may I do when my maister fereth,

But, in the felde, with him to lyve and dye?

For goode is the liff, ending faithfully.

ويلحظ في السونيتة البيتراركية السابقة أنها مركبة من ثُمانية أولى(مقطوعة من ثمانية أبيات) تقدم للمشكلة التي تحلها السُداسية(الأبيات الست الأخيرة) والمخطط الإيقاعي لها جاء على النحوالآتي:

المقطوعة الأولى (٨أبيات من دورين): أ– ب– ب– أ

أ – ب – ب – أ

المقطوعة الثانية(٦أبيات من دورين) ج– د– ج

ج– ز– ز

ومنذ أن دخلت السونيتة الإيطالية الأدب الإنجليزي بدأ الشعراء الإنجليز في تطويرها إلى أن كونوا سونيتتهم الخاصة. ومن هؤلاء الشعراء الشاعر فيليب سدني Philip Sidney (١٥٥٤–١٥٨٦م)، وميخائيل دريتن Michael Drayton (١٥٦٣–١٦٣١م). وصمويل دانييل Samuel Daniel (١٥٦٣–١٦١٩م)، ووليم شكسبير William Shakespeare (١٥٦٤–١٦١٦م). ويعد وليم شكسبير أشهر من كتب على نظام السونيتة حتى أن السونيتة الإنجليزية سميت باسمه.

وفي البناء التقليدي للسونيتة الإنجليزية يقوم الشاعر بتوظيف بحر العمبق[1] خماسي التفاعيل "iambic pentameter". ويشيع استخدام البيت الاسكندري "Alexandrine" السداسي التفاعيل و"hendecasyllable" عند الرومانسيين.

بناء السونيتة الإنجليزية:

- السونيتة السبنسرية:

تنسب إلى الشاعر الإنجليزي إدموند سبنسر Edmund Spenser (١٥٥٢- ١٥٩٩م)[2] والمخطط الإيقاعي (القافية) لهذه السونيتة يكون على النحو الآتي:

الرباعية الأولى: أ – ب – أ – ب

الرباعية الثانية: ب – ج – ب – ج

الرباعية الثالثة: ج – د – ج – د

المثنوي: هـ – هـ.

وفي السونيتة السبنسرية لا يتطلب أن يكون هناك ثُمانيّة (مقطوعة من ثمانية أبيات) تقدم للمشكلة التي يجب أن تحلها السُداسيّة (الأبيات الستة الأخيرة من السونيتة الإيطالية) كما هي الحال في السونيتة البيتراركية الإيطالية. وإنما تبنى من ثلاث رباعيات مربوطة بمخطط إيقاعي "rhyme scheme" متشابكة متبوعة بمثنوي ومعنى متشابك، أي أن روي السطر الأول للسونيتة له روي السطر الثالث نفسها، وروي السطر

---

١ بحر العمبق iambic : تفعيل أو بحر عروضي مؤلف من مقطع قصير يتبعه مقطع طويل. أو مقطع غير مشدد النطق يتبعه مقطع مشدد النطق. منير البعلبكي، المورد. ص ٤٤٥ .

٢ إدموند سبنسر: شاعر إنجليزي عاش في الفترة ما بين ١٥٥٢- ١٥٩٩م ومن أشهر أعماله قصيدة (The Faerie Queen) نظمها في ١٢ كتاباً. وتعد من أعظم القصائد الطوال في الأدب الإنجليزي. وقد كتبها في القرن ١٦ الميلادي. انظر http://www.britannica.com

الثاني له روي السطر الرابع نفسها... وهكذا، ولكن السطرين الأخيرين لهما روي واحد. كما في قوله[1]:

The rolling wheele that runneth often round,	d
the hardest steele in tract of time doth teare;	r
and drizling drops that often doe redound,	d
the firmest flint doth in continuance weare.	r
Yet cannot I with many a dropping teare	r
and long intreaty soften her hard hart,	t
that she will once vouchsafe my plaint to heare,	r
or looke with pitty on my payneful smart.	t
But when I pleade, she bids me play my part,	t
and when I weep, she says tears are but water:	r
and when I sigh, she says I know the art,	t
and when I waile, she turns hir selfe to laughter.	r
So doe I weepe, and wayle, and pleade in vaine,	n
whiles she as steele and flint doth still remayne.	n

ويلحظ أن السونيتة السابقة مركبة من ثلاث رباعيات متشابكة إيقاعياً. ثم أتبعت بمثنوي ذو روي مستقل على النحو الآتي:

الرباعية الأولى:	d-r-d-r
الرباعية الثانية:	r-t-r-t
الرباعية الثالثة:	r-t-r-t
المثنوي :	n-n

---

١ انظر "The book of sonnet: ٥٠٠ years of a classic tradition in English" ص١٠

أما المعنى فيدور حول الحب واللوعة التي يعانيها الشاعر مقابل صدود المحبوبة وإعراضها واستخفافها بمشاعره.

- السونيتة الشكسبيرية:

تتكون السونيتة الشكسبيرية من ثلاث رباعيات "quatrains"(مقطوعة رباعية الأبيات) و المثنوي"couplet"[1](مقطع شعري مؤلف من بيتين). والمثنوي يقدم لما يمكن أن نسميه بالاستدارة "volta" وهي حركة أو انعطاف موضوعي(بالفكرة الرئيسة) أو تصويري ويشتمل على بيت القصيد. وغالباً ما يكون المخطط الإيقاعي لها على النحو الآتي:

الرباعية الأولى: أ – ب – أ – ب

الرباعية الثانية: ج – د – ج – د

الرباعية الثالثة: هـ – و – هـ – و

المثنوي: ز – ز

كما أنها تنظم على البحر العمبقي خماسي التفاعيل. وهذا يعني أن هناك عشر مقاطع لفظية "syllable" في السطر الواحد. كما في السونيتة الآتية[2]:

---

١ انظر معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ص٣٣٢

٢ انظر"The book of sonnet: ٥٠٠ years of a classic tradition in English" ص٤٠ وقد ترجمها جبرا إبراهيم جبرا:

أبيومٍ من أيام الصيف أشبّهُكِ؟
لأكثرُ جمالاً أنتَ وأشدُّ اعتدالا.
فالرياحُ العتيّةُ تجني على براعمِ أيّارَ الحبيبة
وعقدُ الصيفِ ما أقصرَ أجَلَه!
وعينُ السماءِ آنا تشرقُ بقيظٍ ملتهب
وآنا في صفحتها الذهبيةِ يخبو البريق.
وكلُّ حُسنٍ عن الحَسَنِ يوما يفترق
فاقداً زهْوهُ بطارئٍ أو بمجرى الطبيعة المتقلبة:
أما صيفك الأبديُّ فلن يسريَ فيه الذبول

Shall I compare thee to a summer's day? y

Thou art more lovely and more temperate. t

Rough winds do shake the darling buds of May, y

And summer's lease hath all too short a date. t

Sometime too hot the eye of heaven shines, s

And often is his gold complexion dimmed; d

And every fair from fair sometime declines, s

By chance, or nature's changing course, untrimmed: d

But thy eternal summer shall not fade d

Nor lose possession of that fair thou ow'st, t

Nor shall death brag thou wand'rest in his shade, d

When in eternal lines to time thou grow'st. t

So long as men can breathe or eyes can see, e

So long lives this, and this gives life to thee. E

فالمخطط الإيقاعي للسونيتة السابقة جاء على النحوالآتي:

الرباعية الأولى: y-t-y-t

الرباعية الثانية: s-d-s-d

ولن يفقدَ الحسنَ الذي تمتلكُه،

ولن يفخرَ الموتَ بأنك تطوفُ في ظله،

حين تعاصرُ الأزمانَ في أبياتٍ خالدة:

فمادام في الناس رَمَقٌ وفي العيونِ بصر

هذا القصيد سيحيا، وينفخُ فيك الحياة.

انظر: جبرا إبراهيم جبرا، السونيتات وليم شكسبير، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣م، ص:٣٤

الرباعية الثالثة: d-t-d-t

المثنوي : e-e

ويلحظ أنه لا يشترط فيها أن تكون متشابكة إيقاعياً، فكل رباعية لا ترتبط بالرباعية التي تليها في الروي.

إذن:

السونيتة في أصلها مبنية على شعر التروبادور، ولكن الشعراء على مر العصور طوروا فيها، منذ دانتي وبترارك، حتى استوت بالشكل الذي نجده عند شكسبير في الأدب الإنجليزي. وقد حاول الشعراء العرب في العصر الحديث تقليد السونيتة الإنجليزية في محاولة منهم لإدخال هذا الشكل الشعري في القصيدة العربية الحديثة.

* * *

٤. السونيتة في القصيدة العربية الحديثة

جرب الشعراء العرب في العصر الحديث كتابة السونيتة، منهم عمر أبو ريشة[1]، وصلاح عبدالصبور[2]، ومحمود درويش[3] وغيرهم. فقد كتب أبو ريشة قصيدة "ليدا"، وكتب عبدالصبور سونيتة واحدة في ديوانه "الناس في بلادي". أما الشاعر محمود درويش فقد كتب عددا من السونيتات في ديوانه "سرير الغريبة"، وتبنى هذا الشكل الشعري وقدمه باسمه، حيث كان يسمي القصيدة بـ"سوناتا".

١) قصيدة "ليدا" لعمر أبو ريشة:

---

١ عمر أبو ريشة: شاعر سوري كبير(١٩١٠-١٩٩٠م) درس في الجامعة الأمريكية ببيروت، قرأ الشعر الإنجليزي وأعجب ببودلير. عمل سفيراً في عدد من الدول واستقر في بيروت. نظم الشعر في سن مبكرة وتنوعت أعماله الشعرية بين مسرحية وغنائية منها: رايات ذي قر-محكمة الشعر- شعر- مختارات. انظر حمدي السكوت، قاموس الأدب العربي الحديث، ط٢، القاهرة، دار الشروق، ٢٠٠٩م، ص ٢٩٣-٢٩٤.

٢ صلاح عبدالصبور: شاعر مصري كبير(١٩٣١-١٩٨١م) ومن أعلام الحركة الشعرية الحديثة. عمل بتدريس اللغة العربية في التعليم العام، ثم عمل في الصحافة، ومستشاراً ثقافياً لمصر في الهند وأخيراً رئيساً للهيئة المصرية العامة للكتاب إلى حين وفاته. أصدر ستة دواوين شعرية: الناس في بلادي- أقول لكم- أحلام الفرس القديم- تأملات في زمن جريح- شجر الليل-الإبحار في الذاكرة. وله مسرحيات شعرية منها مأساة الحلاج. انظر حمدي السكوت، قاموس الأدب العربي الحديث، ط٢، القاهرة، دار الشروق، ٢٠٠٩م، ص٢٩٣- ٢٩٤.

٣ محمود درويش: شاعر فلسطيني(١٩٤٢-٢٠٠٨م) وهو شاعر المقاومة الفلسطينية. عاش في فلسطين، سجن أكثر من مرة ثم سافر في بداية السبعينيات إلى موسكو للدراسة الجامعية ولكنه عاد بعد عام إلى القاهرة ثم تنقل بين مدن عربية وعالمية. في عام ١٩٨٧م اختير عضواً في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية، ولكنه استقال بعد توقيع اتفاقية أوسلو. رأس تحرير مجلة الكرمل وله عدد كبير من لدواوين منها: أوراق الزيتون- العصافير تموت في الجليل-أحبك ولاأحبك-لماذا تركت الحصان وحيداً-جدارية محمود درويش- كزهر اللوز أو أبعد. له أعمال نثرية وحصل على عدد من الجوائز وترجمت أعماله إلى عدد من اللغات. انظر حمدي السكوت، قاموس الأدب العربي الحديث، ط٢، القاهرة، دار الشروق، ٢٠٠٩م، ص٥٣٩-٥٤١.

كتب أبوريشة قصيدة "ليدا" عام ١٩٤٦م التي تتناول أسطورة "ليدا" اليونانية. ولكنه لايبرز انتماء قصيدته إلى شكل السونيتة "كأنما شعر أن الإشارة إلى كون الشكل مستعاراً من الغرب سيضاعف من غربة القصيدة"[١].

يقول:

ليدا[٢]

أتاها الإله "زوس" بصورة طائر

مرّغي جفنيك بالحلم وغيبي	و تناسي و حشة العمر الجديبِ
واهصري ما شئتِ من أجنحةٍ	تشتهي الموت على وهج اللهيب
كبرياء الفتنة البكر أبتْ	أن ترى خمركِ في كأسِ حبيبِ
فاحملي الشوق فما تدري به	أذنُ الواشي ولا عين الرقيبِ
واسفحيهِ رعشةً تنضح ما	قرَ في نهديك من خمرٍ و طيبِ
يا ابنةَ الأحلامِ لا تستقبلي	مصرعَ النشوةِ بالطرفِ الكئيبِ
يكتفي الزنبقُ في صحرائه	بندى الفجر و أنسام المغيبِ

لقد سار على نهج السونيتة الشكسبيرية من حيث طول وتركيب السونيتة(تتكون من مقطوعة من أربعة عشر بيتاً). فالأبيات الخمسة الأولى تقابل المقطوعة الرباعية الأبيات في السونيتة "quatrains". والبيتان الأخيران يشكلان المثنوي "couplet"(مقطع شعري مؤلف من بيتين) في السونيتة. والمثنوي يقدم لما يمكن أن نسميه بالاستدارة "volta" وهي حركة أو انعطاف موضوعي(بالفكرة الرئيسة) أو

١ سعد البازعي. أبواب القصيدة. ط١. الدار البيضاء. المركز الثقافي العربي.٢٠٠٤م. ص٦٧.

٢ عمر أبو ريشة. الأعمال الشعرية الكاملة.ج١. بيروت. دار العودة. ٢٠٠٩م. ص١٤٢

تصويري ويشتمل على بيت القصيد. ولكن قصيدة أبي ريشة التزمت نظام العروض العربي من حيث الوزن والروي، وبالبيت التقليدي المكون من شطرين.

وهذه القصيدة موضوعها الحب ممثلاً بأسطورة ليدا اليونانية[1] فهو يدعو "ليدا" إلى الغيبوبة الروحية حين يقول: «مرّغي جفنيكِ بالحلم وغيبي»، ومن ثم يدعوها للتسامي نحو العشق الأعلى. وتأتي الاستدارة في البيتين الأخيرين حين يدعوها بابنة الأحلام ويشبهها بالزنبق الذي في الصحراء، دلالة على فرادتها وسموها في عالم الإنسانية القاحل والمجدِب، كما أن الزنبق رمز للطهارة خصوصاً الزنبق الأبيض، وكذلك الزنبق الأزرق يشير إلى أصلها السماوي. أما حين يناديها يا ابنة الأحلام فهو يشير إلى أقصى ما تتمنى الإنسانية الوصول إليه!!.

٢) قصيدة "سوناتا" لصلاح عبدالصبور:

جاءت قصيدة صلاح عبدالصبور في ديوانه "الناس في بلادي" المنشور سنة ١٩٥٧م. وسماها "سوناتا". وهي من حيث عدد الأسطر والتقفية تلتقي مع الشكل الغربي، مع التزامها بنظام العروض العربي وبالبيت التقليدي[2]. فهي تتكون من ثلاث رباعيات ومثنوي تنعطف فيه الفكرة الرئيسة. فهو يحلم بتلك الحبيبة التي سماها "فتنتي" ويعيش معها عالماً مثالياً مفعماً بالجمال. ولكن هذا العالم المثالي لم يستمر لأن صاحبه أيقظه فعاد إلى الواقع المرّ حيث الشقاء والفقر والجري وراء الرغيف. فركض مع الراكضين وزاحم في الطريق ليعود في العصر إلى ذلك الحلم لأنه هو رجاؤه الوحيد.

---

١ أسطورة ليدا(Leda): في الميتولوجيا الإغريقية ليدا هي فتاة أعجب بها زيوس. كانت ابنة ملك أيتوليا ثيستياس. و زوجة تيندارياس ملك أسبرطة. زادت شعبية أسطورتها بين العامة في عصر النهضة و ما بعدها بواسطة لوحة ليدا و البجعة. ليدا هي أم هيلين طروادة ، و أم كلايتيمنيسترا و كاستور وبولوكس. أعجب زيوس بليدا و أغواها عبر تجسده في هيئة بجعة حسبما ورد في الأساطير اليونانية القديمة. حيث وقع زيوس بين ذراعيها كبجعة محاولاً حماية نفسه من نسر محلق. الموسوعة الحرة : ar.wikipedia.or

٢ سعد البازعي. أبواب القصيدة، ص٦٧.

يقول فيها[1]:

ولا تُـــشْغَلي إنـــنا ذاهـــبانِ	إلــى قــريةٍ لــم يَطــأها البــشرْ
لنــحيا علــى بَقْلِهــا، لا الحيـــاةُ	تَــضنُ علينـــا، ولا النَبـــعُ جَــف
ونـــصنعَ كـــوخاً حـــواليه تـــلٌ	مـــن الـــورد باحَتُــهُ، و الــسُجف
و يـــا فتنتـــي، سأمِـــي رِحلَتـــي	و غُـرْبَتُــنا المــرفأُ المنتـــظرْ
وكـــان ســـريرك مـــن صَـــنْدَلٍ	و فَرْشَـــتُهُ مـــن حريـــرِ الـــشآم
و طـــوّقتُ جيـــدكَ باليـــاسمين	و مَـــسّحتُ كفّيـــك بـــالعنبرِ
وثـــوبك خـــيطٌ مـــن الموســـلين	و خيـــطٌ مـــن الـــذَهَبِ الأصـــفر
ونُـــرْخي الـــستارَ، وفيروزتـــان	تموجـــانِ فـــي وجـــهك المُستهام
وأيقَـــظَني صـــاحبي (يـــا فـــلان)	أفِـــقْ، غَمـــرَ النُـــور وَجْـــهَ الـــوجود
ودوّى القـــطارُ، و مـــاجَ الطريـــقُ	زحامـــاً مـــن الأرضِ حـــتى الـــسماء
يـــساقونَ و المـــوتُ فـــي مـــرصدٍ	لمـــعركةِ البُـــلْهِ و الأغبيـــاء
لأجـــل الرَغيـــفِ، و ظـــلٍ وريـــفِ	وكـــوخٍ نظيـــفٍ، و ثـــوبٍ جديـــدْ
وفـــي العـــصرِ شُـــفتُكِ يـــا فتنتـــي	ولـــم نفتـــرق فـــي الزحـــامِ البليـــدْ
وقـــبّلْتُ ثـــوبكِ يـــا فتنتـــي	لأنـــكِ أنـــتِ رجـــائي الوحيـــدْ

ونلحـظ فـي القـصيدة الـسابقة عـدم التـزام الـشاعر بـالروي الموحـد. فـالمخطط الإيقاعي للسونيتة السابقة على النحوالآتي:

---

١ صلاح عبدالصبور. ديوان الناس في بلادي. ط١. بيروت، دار العودة. ١٩٧٢م، ص٤٢-٤٣.

الرباعية الأولى: ر- ف. ف. ر

الرباعية الثانية: م. ر. ر. م

الرباعية الثالثة: د. ع. ع. د

المثنوي : د. د

ويلحظ أنها غير متشابكة إيقاعياً. فكل رباعية لا ترتبط بالرباعية التي تليها في الروي، وهي تشبه بذلك السونيتة الشكسبيرية.

٣) سونيتات محمود درويش:

نشر محمود درويش ديوانه (سرير الغريبة) عام ١٩٩٩م. وكتب بعض قصائد الديوان على طريقة السونيتة الأوروبية في بنائها الإيقاعي والموضوعي، وهي في مضمونها تشكل منظومة أو سلسلة متصلة الحلقات ببعضها وبقصائد المجموعة الأخرى[١]. ويضم الديوان ست سوناتات، سماها درويش كذلك مضيفاً إليها أرقاماً رومانية، وهو يتبنى في هذه القصائد شكلاً شعرياً أوروبياً، ففي أحدها يقول[٢]:

سوناتا[v]

أمسُّكِ مَسَّ الكمان الوحيد ضواحي المكان البعيد

على مَهلٍ يطلب النهرُ حصَّته من رذاذ المطرْ

ويدنو، رويداً رويداً، غدٌ عابرٌ في القصيد

فأحملُ أرضَ البعيد وتحملني في طريق السفرْ

على فَرَسٍ من خصالك تنسجُ روحي

سماء طبيعيَّة من ظلالك، شرنقةً شرنقهْ

أنا ابن فعالك في الأرض، وابنُ جروحي

وقد أشعلَتْ وحدها جلَّنار بساتينك المغلقة

---

١ سعد البازعي، أبواب القصيدة، ص٦٥

٢ محمود درويش، سرير الغريبة، ط٢، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٠م، ص٧٣-٧٤.

من الياسمين يسيل دمُ الليل أبيضَ. عطرُكِ

ضعفي وسرُّكِ، يتبعني مثل لدغة أفعى. وشَعْرُكِ

خيمةُ ريحٍ خريفيّة اللونِ. أمشي أنا والكلامْ

إلى آخر الكلمات التي قالها بدويٌّ لزوجي حمام

أجسُّكِ جَسَّ الكمان حريرَ الزمان البعيدْ

وينبت حولي وحولك عُشبُ مكانٍ قديمٍ – جديدْ

ويلحظ أن القصيدة بلا عنوان وإنما جاءت برقم وباسم الشكل الشعري الغربي الذي تنتمي إليه. والشاعر بذلك يلفت الانتباه إلى السياق غير المألوف للقصائد والذي يتسق مع تراث السونيتة الغربية الذي تقل فيه العنونة[1]. فسونيتات شكسبير مثلاً تأتي بلا عناوين وإنما بأرقام. وهي في موضوعها تتناول طبيعة العلاقة بين الشاعر والمرأة والقصيدة. العلاقة التي هي الخطوط الأساسية أو المسار العام لكل سونيتات المجموعة. وقد تناول البازعي في "أبواب القصيدة" التفصيل في تحليل هذه العلاقة داخل إطار الشكل الشعري الذي استخدمه درويش، لذا فإننا هنا سنركز القول على الشكل الشعري الذي تبناه درويش دون النظر في الدلالات.

تتكون السونيتة السابقة من ثلاثة مقاطع رباعية وتنتهي بدوبيت، استخدم فيها نظاماً إيقاعياً متشابكاً:

الرباعية الأولى: د– ر– د– ر

الرباعية الثانية: ح–ق – ح– ق

الرباعية الثالثة: ك– ك– م– م

المثنوي : د– د

فالمخطط الإيقاعي للقصيدة حسب التقفية الغربية جاء بهذا الشكل:

---

١ سعد البازعي، أبواب القصيدة، ص٦٩.

المقطع الأول: أ. ب. أ. ب

المقطع الثاني: ج. د. ج. د

المقطع الثالث: هـ. هـ. و. و

الأخير: أ. أ

ولم تكن كل السونيتات الستة ملتزمة بذلك النظام الإيقاعي المتشابك، حيث تحتفظ بعدد السطر والمقاطع نفسها كما في السونيتة الغربية ولكنها لاتلتزم نظام تقفية معينة، كما في السونيتة رقم (II) حيث يقول[1]:

لعلّكِ حين تُديرين ظِلّكِ للنهر لا تطلبين مِنَ النهر غيرَ الغموض. هناكَ خريفٌ قليلٌ

برشٌ على ذَكَر الأيْلِ الماء من غيمةٍ شاردهْ هناكَ، على ما تركْتِ لنا من فُتاتِ الرحيلْ

غموضُكِ دَرْبُ الحليب. غبارُ كواكبَ لا اسم لها وليلُ غُمُوُضُكِ في لؤلؤ لا يضيءُ سوى الماء،

أما الكلامُ فمن شأنه أن يضيءَ بمفردةٍ واحدهْ "أحبكِ" لَيْلَ المهاجر بين مُعلَّقَتَيْن وصَفَّيْ نخيلْ

أنا مَنْ رأى غَدَهُ إذ رآكِ. أنا مَنْ رأى أناجيلَ يكتبها الوثنيُّ الأخيرُ على سفح جلعادَ

قبل البلادِ القديمةِ أو بعدها. وأنا الغيمةُ العائدهْ إلى تينةٍ تحملُ اسمي كما يحملُ السيفُ وجْهَ القتيلْ

لعلّكِ، حين تُديرين ظلّك لي، تمنحين المجاز وقائعَ معنىً لما سوف يحدث عمّا قليلْ...

ولكنها كلها تسير على تفعيلة البحر المتقارب: فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعول.

ونلحظ عناية درويش ببناء القصيدة، وحرصه على الخوض في غمار شكل شعري غربي وتجريبه في القصيدة العربية. يقول محمود درويش عن قصائده[2]:

" إن مفتاحي كما قلت هو الايقاع. هذا بالنسبة إلي الحافز الشعري. ولكن لدي إصرار على أن أبني القصيدة بناء هندسياً، وهذا ينطبق على القصائد الطويلة والقصيرة في آن واحد. وأعتقد ان قصيدة بلا بنية قد تهددها النزعة الهلامية. أحب أن يكون للقصيدة قوام. وهذا ليس قانوناً أحذوه بل هو خياري الشعري. لماذا أتحدث عن القوام؟ لأعرف

١ محمود درويش، سرير الغريبة، ص٣٣-٣٤

٢ لقاء مع الشاعر في مجلة الحافة الإليكترونية www.alhafh.com

العلاقة بين السطوح والأعماق، العلاقة بين الايقاع والصورة والمجاز والاستعارة. يجب أن تكون هناك علاقات دقيقة جداً بين كمية الملح وكمية الورد والدم والطين... يجب أن يكون هناك تصور لهندسة معمارية تقوم القصيدة على أساسها. قد تقود القصيدة الى مبنى آخر. حينذاك على المهندس أن يغيّر خرائطه. ولكن في المحصّلة لا أنشر قصيدة إلا إذا كان لها شكل أو بنية أو ما سمّيته قواماً."

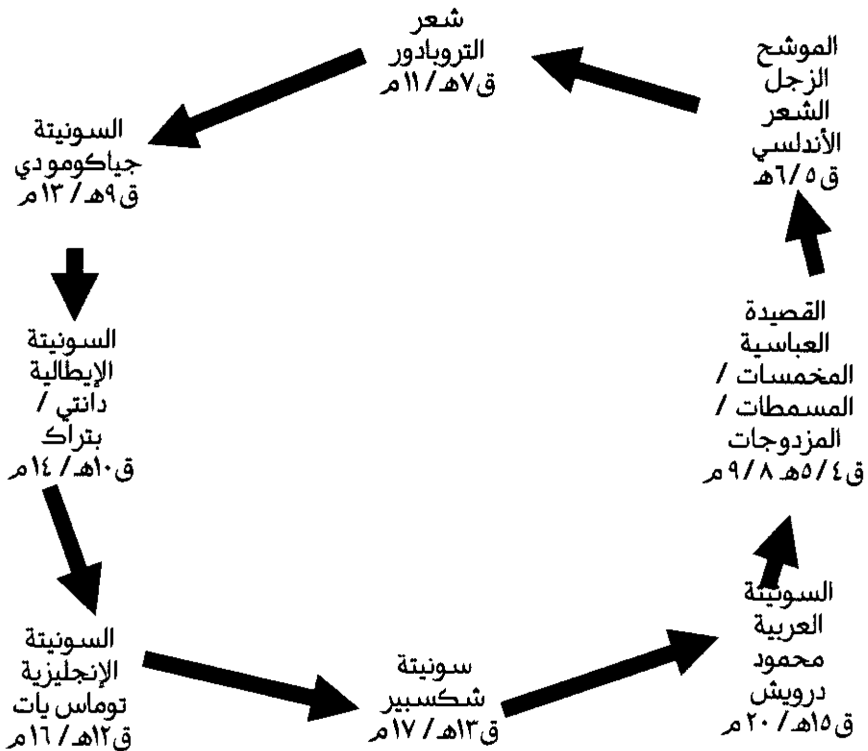
وسونيتاته التي كتبها في هذا الديوان على النمط الغربي تمثل شعره في مرحلته الأخيرة، والذي يتضح فيه حرصه الدائم على التطوير المرن والمعمق للطاقات الموسيقية الكامنة في التفعيلة عبر تطويعها ضمن تشكيلات إيقاعية مرنة.

والحقيقة أن درويش نجح أكثر من سابقيه في تجريب هذا الشكل الشعري الجديد في القصيدة العربية وأكمل الدورة المتخيلة للسونيتة والتي بدأت بالقصيدة العربية القديمة وانتهت بالقصيدة العربية الحديثة في ظل التبادل الثقافي بين الحضارات واستمرارية علاقات التأثر والتأثير بين الآداب.

* * *

خاتمة:

إن دورة التبادل والتأثر بين الآداب المختلفة ظاهرة تستحق الكثير من التأمل والدراسة. فقد يتأثر اليوم أدب ما بأدب آخر، ولكن ما يبرح أن ينعكس التأثر باتجاه الآخر. وقد حدث هذا في أدبنا العربي. فقد أثرت القصيدة الأندلسية ممثلة بالموشح والزجل على شعر التروبادور، ثم طور الأوروبيون هذا الشكل الشعري في إيطاليا وإنجلترا بما يعرف بالسونيتة، حتى عاد إلينا في العصر الحديث عندما جرب شعراؤنا شكل السونيتة في قصائدهم متأثرين بالشعر الأوروبي عند شكسبير وغيره. ويمكن تخيل هذه الدورة بالمخطط الآتي:



والمخطط السابق يوضح الآتي:

١. جدد الشعراء العباسيون في شكل القصيدة العربية عندما نظموا المزدوجات والمسمطات والمربعات والمخمسات وذلك في القرن الرابع والخامس الهجري / الثامن والتاسع الميلادي.

٢. واصل الأندلسيون التجديد في القصيدة العربية عندما ابتكروا الموشح والزجل وذلك في القرن الخامس والسادس الهجري / التاسع والعاشر الميلادي.

٣. تأثر شعراء التروبادور بالموشحات والأزجال الأندلسية سواء في شكلها أو مضمونها، عبر الاتصال الحضاري بتراث وثقافة المسلمين وذلك في القرن السابع الهجري / الحادي عشر الميلادي.

٤. القصيدة الأغنية أو السونيتة شكل شعري تأثر بشعر التروبادور في بنائه ومضمونه، ويعد جياكومودي أول من نظمه في القرن التاسع الهجري / الثالث عشر الميلادي.

٥. في إيطاليا وفي القرن العاشر الهجري / الرابع عشر الميلادي طور دانتي وبترارك شكل السونيتة متأثرين بشعراء التروبادور.

٦. يعد توماس يات أول من أدخل السونيتة في الشعر الإنجليزي في القرن الثاني عشر الهجري / السادس عشر الميلادي، ثم استوى هذا الشكل الشعري بتقاليده الخاصة عند شكسبير في القرن الثالث عشر الهجري / السابع عشر الميلادي.

٧. تأثر الشعراء العرب في العصر الحديث بالسونيتة، أو السوناتا حسب تسميتهم، ونظم بعضهم على غرارها بدرجات متفاوتة، كما عند أبو ريشة، وصلاح عبدالصبور، ومحمود درويش.

٨. اكتملت دورة التجديد بعودة السونيتة إلى القصيدة العربية الحديثة.

ولكن من المهم أن نتذكر أننا أمام احتمالات مرجحة وليست حقائق ثابتة، تدعمنا في ذلك الشواهد التاريخية والنصوص الشعرية. ففي الدرس الأدبي لايوجد حقائق مطلقة وإنما آراء واجتهادات يمكن أن تقبل أو ترد.

والله الهادي إلى سواء السبيل.

* * *

المراجع العربية:

- إبراهيم ملحم. قراءة الآخر القصيدة العربية والنظرية الأجنبية. إربد، عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٨م.
- ابن بسام. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. القسم الأول، المجلد الثاني. القاهرة، كلية آداب جامعة القاهرة، ١٩٤٢م.
- ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات . تحقيق جودت الركابي. ط٢. دمشق، دار الفكر،١٩٧٧م.
- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ط١، عمان، دار الشروق،١٩٩٧م
- أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ط١، بغداد، دار الشؤون الثقافيةالعامة،١٩٨٩م
- أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ط١٢. القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٧م.
- أبو العتاهية. ديوان أبي العتاهية، تحقيق شكري فيصل، دمشق، مطبعة جامعة دمشق،١٣٨٤هـ – ١٩٦٥م.
- أبو نواس، ديوان أبي نواس،ط١، مصر، المطبعة العمومية، ١٨٩٨م.
- الأعمى التطيلي، ديوان الأعمى التطيلي. تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٣م.
- جبرا إبراهيم جبرا. السونيتات وليم شكسبير، ط١. بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣م.
- زيغريد هونكة، شمس العرب تسطع على الغرب،ط ٩، الدار البيضاء، دار الآفاق الجديدة، ١٩٩١.
- .سعد البازعي. أبواب القصيدة، ط١، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٤م.
- شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ط ٨، القاهرة، دار المعارف، د.ت.
- صلاح عبدالصبور، ديوان الناس في بلادي، ط١، بيروت، دار العودة، ١٩٧٢م.
- عبدالرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، بيروت، الكشاف، د.ت.
- عبدالهادي زاهر،صلة الموشحات والأزجال بشعر التروبادور، مكتبة الشباب،١٩٨٦م.
- عمر أبو ريشة. الأعمال الشعرية الكاملة،ج١، بيروت، دار العودة، ٢٠٠٩م.

- ليفي بروفنسال، محاضرات في أدب الأندلس وتاريخها، ترجمة محمد عبدالهادي شعيرة. القاهرة، المطبعة الأميرية، ١٩٥١م
- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢. بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٤م.
- محمد التونجي، معجم علوم العربية،ط١. بيروت، دار الجيل، ١٤٢٤هـ
- محمود درويش، سرير الغريبة، ط٢. بيروت، رياض الريس للكتب والنشر. ٢٠٠٠م.
- مريم البغدادي، شعراء التروبادور، ط١، جدة، تهامة، ١٩٨١م.
- منير البعلبكي، المورد، ط٣٠، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٩٦م.
- الموسوعة العربية العالمية، ط١/ج١٧، المملكة العربية السعودية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع،١٩٩٦م.
- ناجية مراني، الحب بين تراثين، بغداد، المكتبة العالمية،١٩٨٥م.
- ف.كورينطي، ديوان ابن قزمان، مدريد، المعهد الاسباني للثقافة،١٩٨٠م.
- قاموس الأدب العربي الحديث،ط٢،القاهرة، دار الشروق،٢٠٠٩م.

المراجع الإنجليزية:

- The book of sonnet: ٥٠٠ years of a classic tradition in English" Phillis Levin,
- سيد عبدالواحد. Troubadour Poetry: An Intercultural Experience جامعة الأزهر، غزة، فلسطين.

المراجع الإليكترونية:

- مجلة الحافة الإليكترونية: www.alhafh.com
- الموسوعة الحرة : ar.wikipedia.or
- الموسوعة البريطانية: http://www.britannica.com

* * *

السرديّ في شعر الفيتوري
قصيدة "مقتل السلطان تاج الدين" نموذجاً

د.عبدالرحمن أحمد إسماعيل كرم الدين
قسم الأدب ـ كلية اللغة العربية
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلاميّة

السردي ّ في شعر الفيتوري
قصيدة "مقتل السلطان تاج الدين" نموذجاً

د.عبدالرحمن أحمد إسماعيل كرم الدين
قسم الأدب ـ كلية اللغة العربية
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلاميّة

ملخص البحث:

يمثّل هذا النصّ واحداً من النصوص التي أفلح فيها الفيتوري بتوظيف السرديّ الشعريّ، لنقل واقعة تاريخيّة معروفة، وهي معركة دروتي التي كانت بين السلطان تاج الدين والقوات الفرنسيّة الغازية لدار مساليت بدارفور السودانيّة، فقد وظّف الشاعر مناويل السرد المختلفة من سرد الأحداث عبر وحدات مترابطة ومتناغمة، ورسم شخصيات القصّة الشعريّة وبيان مقوّماتها الفنيّة، وبناء الخطاب السرديّ بعناصره الفنيّة المختلفة من حوار خارجي وداخليّ، ووصف، ومفارقات تصويريّة، مقدّماً حكايته في حركة سرديّة لم تتقيّد بالزمن الحقيقي للقصة، مستبقاً الأحداث حيناً، ومسترجعاً لها حيناً آخر في مفارقات زمنيّة متقنة، كلّ ذلك قدّمه السارد برؤية الراوي المشارك، ممّا يُوهم القارئ أنّ الشاعر كان واحداً من شخصيات هذه الحكاية.

مقدّمة :

تميّز شعر الفيتوري"[1]عامّة بأنّه شعر قضية، حيث ظلّ يعبّر فيه عن الهمّ الأفريقي إبداعياً، يدافع عن آدميّة الأفريقي، وينادي بحقوقه الإنسانيّة. وكان بذلك واحداً من الشعراء الذين "حرّكوا ركود القصيدة العربيّة وملؤوها بالغضب والنار والتمرّد، مبتدئين ثورتهم من واقعهم الحزين"[2] وبين هذا وذاك تخلّلت شعره نفثات حرّى، جأر بها من الظلم الذي وقع على بني جلدته. ولما كان الشاعر قارئاً جيّداً لتاريخ أفريقيا أمدّه ذلك بحكاياتها الماضية، بكلّ آلامها وجراحاتها، فأروى منها قصائده، وخصّب تجربته، فتغنى لأمجادها، وخلّد أبطالها أمثال لوممبا ونكروما وبن بيلا ومانديلا والسلطان تاج الدين الذي جاء فارس هذا النصّ.

اختار الباحث قصيدة "مقتل السلطان تاج الدين"؛ لبعدها السودانيّ الخالص، ولأنّها تخلّد ذكرى واحد من أعظم أبطال السودان الذين ذادوا عن حماه، ودافعوا عن كرامته ضدّ المستعمر الفرنسيّ، ولم يكن هذا النصّ إلا نموذجاً - كما أشير إلى ذلك في عنوان الدراسة - فثمّة نصوص كثيرة في دواوين الفيتوري ينطلي عليها منوال هذه الدراسة ومنهجها. وقد رأى الباحث أنّ المدخل الأنسب لدراسة هذا النصّ هو المدخل السرديّ؛ لتوافر عناصر السرد فيه توافراً واضحاً، إذ جاء النصّ في جملته حكاية مكتملة بأحداثها وشخصياتها وخطابها السرديّ بعناصره الفنيّة المتقنة.

تحاول هذه الدراسة مقاربة هذا الموضوع وفق المنهج الإنشائيّ عند تودوروف بخاصة في تقسيمه الثنائيّ للحكي إلى (قصة) و(خطاب)، وتقسيم القصة إلى أحداث

---

(١) قال الشاعر محمد مفتاح رجب الفيتوري معرّفاً بنفسه في إحدى المقابلات الصحفيّة: "ولدتُ لأبوين ليبيين مهاجرين، ولدتُ خارج وطن الأجداد، أعني أنّي ولدتُ في جزء ناءٍ من تلك الخارطة العريضة، وهو الجزء الغربي من السودان... وأنّي تلقّيتُ دروسي العليا في جامعة القاهرة، وأنّي أصدرت ديواني الأوّل (أغاني أفريقيا) بينما كنت طالباً في السنة الأولى من كلية العلوم. نجيب صالح، (محمد الفيتوري والمرايا الدائريّة)، بيروت، الدار العربيّة للموسوعات، ط١، ١٩٨٤م، (٢١٧/ ٢١٨). وهذه القصيدة إحدى قصائد ديوانه الأول.

(٢) عبده بدوي، (الشعر في السودان)، الكويت، عالم المعرفة، ط١، ١٩٨١م، ص٢١٨.

وشخصيات، والخطاب إلى زمن القص، وأنماط الرؤية وأساليب القص. وقد وجدت الدراسة في الإنشائيّة بعامّة مجالاً رحباً لتحليل الخطاب السردي بمكوّناته اللغويّة ودلالاته الرمزيّة. ولكن ممّا لا شكّ فيه أنّه من الصعب التقيّد بمنهج واحد: "لأنّ ذلك يجعل الدراسة منذ البداية مصادِرَةً على المطلوب... فقد يتحوّل الناقد دون وعيٍ إلى ممارسة نقدٍ له خلفيات أخرى، ربّما تتناقض مع اختياره النظري"[1]، والحقّ أنّنا لم نلتزم بمنهج واحدٍ ضربة لازبٍ، فقد لجأنا في بعض المواضع إلى مناهج أخرى، كالأسلوبيّة مثلاً. توزّعت الدراسة في مبحثين رئيسين، قدّمنا لهما بتمهيد تناولنا فيه علاقة السرد بالشعر عامّة، ثمّ تلتهما خاتمة أجملنا فيها أهمّ النتائج التي توصّلت إليها الدراسة، ثمّ أوردنا النصّ المدروس إضافة إلى فهرسين أحدهما للمصادر والمراجع والآخر للموضوعات.

مهاد ـ علاقة الشعر بالسرد:

ورد في لسان العرب أنّ "السرد في اللغة : تَقْدِمَة شيء إلى شيء تأتي به متّسقاً بعضه في أثر بعض متتابعاً، سرد الحديث ونحوه يسرده سرداً إذا تابعه"[2] وورد فيه أيضاً أنّ السرد هو التتابع السريع، حيث ذكر ابن منظور واصفاً كلام النبيّ ـ صلّى الله عليه وسلم ـ بأنّه "لم يكن يسرد الحديث سرداً، أي يتابعه ويستعجل فيه..." [3]. وجاء في التنزيل: ﴿ أَنِ ٱعْمَلْ سَٰبِغَٰتٍ وَقَدِّرْ فِى ٱلسَّرْدِ ... ﴾[4]، وقيل في تفسير الآية :"السرد : نسج الدروع"[5]. وقد وردت لفظة "السرد" في كتابات بعض القدماء، حيث استخدمها ابن رشيق في العمدة، ضمن قوله :" ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض،

---

(١) حميد لحمداني، (بنية النصّ السردي)، ، بيروت، المركز الثقافي العربيّ للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٩٣م، ص٧.

(٢) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، (لسان العرب)، بيروت، دار صادر، ط١، ٢٠٠٠م، مادة (سرد)، (١٦٥/٧).

(٣) المرجع السابق، مادة (سرد)، (١٦٥/٧).

(٤) سبأ، آية، (١١).

(٥) الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر، (الكشّاف)، تحقيق / عادل عبدالموجود، وعلي معوّض، الرياض، مكتبة العبيكان، ط١، ١٩٩٨م، (١١١/٥).

وأنا أستحسن أن يكون كلّ بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة، مثل الحكايات وما شاكلها، فإنّ بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد"[1]، ومع أنّ الإشارة إلى السرد هنا جاءت عرضاً، إلا أنّها تضمّنت السمات الأولى لمفهوم السرد في التراث.

فالواضح أنّ مصطلح "السرد" موجود في أذهان العرب القدماء ومتداول في كتاباتهم غير أنّه ذو مفهوم بسيط، غير معقّد؛ لأنّهم لم يحرّروه ليجعلوا منه مصطلحاً دالاً على طريقة من طرائق الخطاب الأدبيّ، على نحو ما هو عليه الآن عند النقاد الغربيين، فـ (Narration) عندهم فرع من فروع الشعريّة (Poetics) التي تهتمّ بالبحث عن القوانين الداخلية التي تنظّم ولادة الأجناس الأدبيّة المختلفة، وتسعى إلى المقاربة بينها[2]، أمّا فرع السرديّة تحديداً فـ "يعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوباً وبناءً ودلالةً"[3].

وهو بحسب قاموس السرديّات لجيرالد برنس: "Narration خطاب يقدّم حدثاً أو أكثر، ويتمّ التمييز تقليدياً بينه وبين الوصف discription والتعليق commentary سوى أنّه كثيراً ما يتمّ دمجهما فيه".[4]وبذلك يتبيّن أنّ السرد تقنية من تقنيات الخطاب الأدبيّ، أو طريقة من طرائقه، لها شروطها ومقوّماتها لا بدّ للأديب من أن يلتزم بها.

أمّا علاقة الشعر بالسرد فهي علاقة وطيدة، وقد تنبّه إليها النقاد القدماء من وقت مبكّر، ولعلّ من أوضح إشاراتهم إلى ذلك وأقدمها، ما ذكره ابن طباطبا العلويّ في كتابه عيار الشعر: "وليس تخلو الأشعار من أن يقتصّ فيها أشياء هي قائمة في

---

(1) ابن رشيق، (العمدة في محاسن الشعر وآدابه)، ت /محمد محيي الدين، لبنان، دار الجيل، ط1، 1972م، (261/1).

(2) ينظر : تزفيطان تودوروف، (الشعريّة)، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، المغرب، دار توبقال للنشر، ط2، 1990م، ص23.

(3) عبدالله إبراهيم، (السرديّة العربيّة . بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربيّ)، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربيّ، ط1، 1992، ص9.

(4) جيرالد برنس، (قاموس السرديّات)، ترجمة / السيد إمام، القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، 2003م، ص122.

النفوس والعقول، فتحسن العبارة عنها، وإظهار ما يكمن في الضمائر منها، فتبهج السامع لما يرد عليه، ممّا قد عرفه طبعه، وقبله فهمه، فيثار بذلك ما كان دفيناً، ويبرز به ما كان مكنوناً، فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه، بعد العناء في نشدانه"[1].

فلجوء الشاعر إلى تقنية السرد في عرض ما يريد التعبير عنه، ومخالفته ما هو مألوف في خطاب الشعر يمتع به المتلقي، ويبهج السامع، ويحفز القارئ لمتابعة ما يقرأ، إذ بذلك "يفسح المجال أمام المتلقي لإعادة إنتاج الخطاب السردي بأبعاده الفكريّة ضمن رؤيا جماليّة".[2]

وقد حاول ابن طباطبا تحديد ضوابط هذا الخطاب، بقوله: "وعلى الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعره دبّره تدبيرا يسلس له معه القول، ويطّرد فيه المعنى، فيبني شعره على وزنٍ يحتمل أن يحشى بما يحتاج إلى اقتصاصه بزيادة من الكلام يُخلط به أو نقصٍ يحذف منه، وتكون الزيادة والنقصان يسيرين غير مُخدجَين لما يستعان فيه بهما، وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة من جنس ما يقتضيه، بل تكون مؤيدة له، وزائدة في رونقه، وحسنه"[3] ثمّ ضرب مثلاً لهذا النوع من الشعر بقصيدة اختارها للأعشى[4]، ثمّ علّق عليها شارحاً استيفاءها شروط هذا الخطاب الشعريّ السرديّ[5].

وما اشترطه ابن طباطبا في هذا النوع من الشعر تمثّله كثير من الشعراء القدماء، حتّى جعل ذلك أحد الدارسين يجزم بأنّه "لا يخلو شعر من سرد، ينطبق هذا الحكم على الشعر العربيّ قديمه وحديثه، مثلما ينطبق على الأمم الأخرى... فإنّ حضور السرد في

---

(1) ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلويّ، (عيار الشعر)، ت / عبدالعزيز المانع، المملكة العربية السعوديّة، الرياض، دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٥م، ص٢٠٢.

(2) عماد الضمور، (سرديّة الشعر في ديوان منمنمات أليسا) للشاعر محمد القيسيّ"، مجلة جامعة النجاح للأبحاث والعلوم الإنسانيّة، المجلد الثالث والعشرون، ٢٠٠٩م، ص ٥٦٧.

(3) ابن طباطبا، (عيار الشعر)، ص٧٢/ ٧٣.

(4) ينظر : المرجع السابق، ص٧٣.

(5) ينظر : المرجع السابق، ص٧٥.

الشعر العربيّ أمر مفروغ منه، ثابت أكّدته الممارسة النقديّة"[1]. والحقّ أنّ هذا النوع من الشعر لم يكن سهلاً ميسوراً، وإنّما فيه "قدر كبير من الصعوبة، ولابدّ أن يتطلّب شاعراً له أكثر من مقدرة الشاعر وأكثر من مقدرة القصاص. ولابدّ أن يكون الشاعر بحيث يجمع ويوازن في الوقت نفسه بين المقدرة الشعريّة والمقدرة القصصيّة"[2]. ولكن ممّا لا شكّ فيه أنّه حينما يتوافر ذلك في نصّ شعريّ ما يأتي أكثر جمالاً، وأعظم تأثيراً في المتلقي؛ لما فيه من خروج عن النمط المألوف. وإن كان هذا النوع من الشعر عسيراً على القدماء لالتزامهم بقواعد الشعر وضوابطه فإنّه في القصيدة العربيّة الحديثة التي دأبت على التمرّد والتحرّر من قيود الماضي - صار أيسر وأسهل، حتّى غدا يمثّل ظاهرةً شعريّة لا تخطئها عين القارئ[3]، وتعدّ قصيدة الفيتوري التي بين أيدينا واحدة من القصائد التي توافرت فيها تقنيات السرد وآلياته، وفيما يلي مقاربة لإجلاء ذلك.

* * *

---

(1) فتحي النصري، (السرديّ في الشعر العربي الحديث - في شعرية القصيدة السرديّة)، تونس، الشركة التونسيّة للنشر وتنمية فنون الرسم لحساب مسكيلياني للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦م، ص٦١.

(٢) بنعيسى بوحمالة، (النزعة الزنجيّة في الشعر المعاصر – محمد الفيتوري نموذجاً)، الرباط، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، ط١، ٢٠٠٤م، ص٨٢.

(٣) خير شاهد على ذلك دراسة فتحي النصري، (السرديّ في الشعر العربي الحديث - في شعرية القصيدة السرديّة)، تونس، الشركة التونسيّة للنشر وتنمية فنون الرسم لحساب مسكيلياني للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦م.

المبحث الأول

(القصّة)

القصّة هي حكاية تتناول مجموعة من الأحداث المترابطة التي لها بداية ونهاية، وتنتظم في وحدات سرديّة تربط بينها علاقات زمنية ومنطقيّة[1]، وبناء على هذا المفهوم فيمكن تناول هذا المبحث في محورين وفق المنهج الذي اتبعته الدراسة، الأول يتعلّق بالأحداث أو الأعمال التي جرت في هذه القصة، والثاني يختصّ بالشخصيات التي صنعت هذه الأحداث، وفيما يلي استعراض لذلك :

أولاً ـ الأعمال :

يمكن تناول الأعمال أو الأحداث في هذا النصّ وفق الوحدات السرديّة الدنيا التي أشار إليها تودوروف في كتابه "الشعريّة" قائلاً : " كلّ نصّ قابل لأن يحلل إلى وحدات دنيا، وما يمكن اعتماده مقياساً أولاً، نميز به بين العديد من البنى النصيّة، إنّما هو نمط العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات المشتركة الحضور"[2]، والحقّ أنّ القصيدة نفسها جاءت موزّعة في مقطعات تتناسب وهذه الوحدات، وقد جاءت البنية السرديّة فيها بعامّة بنية مركبة، غلب عليها ما يسمّى ببنية النّظم، ويعرّف النظم "بكونه تتابعاً لقصص تضطلع بالبطولة فيها شخصية رئيسة واحدة"[3]، وما يسم مثل هذه القصص بعامّة أنّها تكون "وحدات سرديّة يمكن أن يستقلّ بعضها عن بعض، إلا أنّ تعاقبها في نصّ واحدٍ ينشئ وحدة سرديّة جديدة لها بنية مخصوصة، ولعلّ أظهر ما تتجلّى فيه هذه البنية القصص التاريخي أو قصص السيرة"[4]، فالبنية السرديّة الكبرى التي تأسّس عليها

---

(١) ينظر : محمد بوعزة، (تحليل النصّ السرديّ ـ تقنيات ومفاهيم)، الرباط، دار الأمان، ط١، ٢٠١٠م، ص ٧١.

(٢) تزفيطان تودوروف، (الشعريّة)، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ص ٥٨.

(٣) شكلوفسكي، (بناء الأقصوصة والرواية)، ضمن كتاب (نظرية الأدب)، (باللغة الفرنسيّة)، نقلاً عن محمد القاضي، (الخبر في الأدب العربي ـ دراسة في السرديّة العربيّة)، تونس، منشورات كلية الآداب بمنوبة، ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ص٣٦٦.

(٤) القاضي، (الخبر)، ص٣٦٦.

نصّ الفيتوري هي حكاية المغامرة التي تتناول أحداثاً واقعيّة لمعركة مشهورة، وقعت بين السلطان تاج الدين[1]، سلطان دار مساليت[2]، والجيوش الفرنسيّة الغازية من تشاد بقيادة الكولونيل الفرنسي مول، وقد وقعت تلك المعركة في دروتي التي تقع في نطاق دار مساليت، وذلك في التاسع من نوفمبر من عام ١٩١٠م[3]. وقد جعل الشاعر السلطان تاج الدين محور عتبة النصّ؛ ممّا يشي بأنّه سيكون الشخصية الرئيسة في الحكاية كلّها. كما يؤكّد في آنٍ أنّ البنيّة السرديّة في النصّ جاءت على بنية النظم.

والموضوع الذي تأسست عليه بنية النظم في هذه القصة هو بطولة تاج الدين التي استطاع الشاعر أن يؤسس من موضوعها وحدات سرديّة، تكاد تستقلّ كلّ وحدة منها بنفسها لولا اتصالها بالأخريات، لتتكامل جميعها في نهاية الحكاية لبيان البطولة النادرة التي تفرّد بها تاج الدين. ولعلّ فكرة تقسيم الموضوع إلى وحدات سرديّة كانت حاضرة في ذهن الفيتوري؛ لأنّه قسّم القصيدة نفسها إلى ثمانية مقاطع، يمثّل كلّ مقطع وحدة سرديّة مستقلة.

ففي المقطع الأول من النصّ عني الشاعر بتحديد فضاء المعركة، ورسم الملامح العامّة لشخصية البطل؛ معرّفاً القارئ بصفاته الكريمة، وخلاله العربيّة النبيلة، من شجاعة، وشرف، وكرم، وعفّة، وحماية جار، وهلمّ جراً؛ ليقرّر في نهاية المقطع أنّه عاش فارساً، حتّى مات. أمّا في المقطع الثاني فقد أخبرنا السارد بقيادة السلطان

---

(١) هو واحد من سلاطين قبيلة المساليت الدارفوريّة، كان محبوباً بين أهله، قتلته الجيوش الفرنسيّة الغازية في ١٩١٠م، وكان يعدّ مواجهة تلك الغزاة جهاداً، قال يتغنّى مفتخراً بهذه المعاني: "أنا تاج الدين، سيفي طرين، جوادي بدين، نجاهد الكفار نمن المهدي يبن". أي حتى يبين المهديّ. إبراهيم يحيى عبدالرحمن، "المساليت"، الخرطوم، مطبعة حصاد للطباعة والنشر، ٢٠٠٨م، ص٣٨٣ .

(٢) المساليت أو مَسَرا. كما يسمّون أنفسهم في لغتهم الخاصة. قبيلة إثنية تعيش في الجزء الغربي من السودان، تباينت الآراء في أصلهم، فهناك من يرجعهم إلى أصل نوبيّ، وآخر يرجعهم إلى أصل ليبيّ، وثالث ينسبهم إلى قريش، ورابع يعود بهم إلى تشاد. إبراهيم يحيى عبدالرحمن، (المساليت)، ص(٧٠-٨٠).

(٣) ينظر: إبراهيم يحيى عبدالرحمن، (المساليت)، ص ٣٨٨ .

شخصياً جيوشه، فهو يتقدّمهم للمواجهة برفقة أخيه بحر الدين، ولكن قبل أن يضعنا إزاء هذه المواجهة يقف بنا السارد ليجعلنا نعيش مع تاج الدين وجنوده حالة قاسية من القلق والتوتر بسبب الحرب التي لم يكن مرتّباً لها، أو مرغوباً فيها، ولكن ثمّة ظروف فرضتها عليهم، وهم لها كارهون؛ فمن ثمّ لم يجد تاج الدين ما يعدّ به العدّة إلا حثّ جنوده على رباطة الجأش، وتذكيرهم بأنّ الأمر جهاد. يقتضي التسلّح بالإيمان قبل التسلّح بالقوّة الماديّة الزائفة التي لا تعدل شيئاً دون قوّة الروح. ثمّ يأتي المقطع الثالث مشتملاً على وحدة سرديّة ثالثة مستقلّة، وهي عن ترجّل تاج الدين ومواجهة أعدائه، مواجهة بين قوتين غير متكافئتين. غير أنّ ذلك لم يثنه عن المنازلة، على الرغم من تلقيه بعض الآراء المتخاذلة المثبطة للهمم. وقد اشتملت هذه الوحدة على أعمال فرعيّة عديدة، مثل ترجّل تاج الدين. ونصح أحد المتخاذلين له، وغضب تاج الدين منه، وطرده وتوبيخه، وغيرها من الأعمال التي تكرس في مجملها ثبات تاج الدين على مبدئه، وقوة إرادته،غير مكترثٍ للنتائج، ومآلات الأحداث.

ويأتي المقطع الرابع متناولاً وحدة سردية تنقل مشهداً آخر من مشاهد المواجهة، حيث تدفّق رايات العدو، وهجومه على دروتي من كلّ حدبٍ وصوبٍ، ثمّ بعد ذلك تتابعت المقاطع الخامس والسادس والسابع لتكشف لنا عن النتائج الأوليّة للمعركة، وهي تفوّق تاج الدين، مستشهداً السارد على ذلك بأعمال مختلفة، مثل: قتل بعض جيوش الغزاة، وأسر آخرين / التهام سيوف تاج الدين وحرابه نيران مدافع الغزاة في أعجوبة نادرة حتّى جعلته يتغنّى مزهواً بالنصر / انهيار قائد الأعداء وسقوطه مضطرّجاً بدمائه، مكسواً بنياشينه / امتلاء الساحات والطرقات بجثث القتلى / مطاردة من بقي منهم، وغير ذلك من تفاصيل الأحداث التي تؤكّد انتصار تاج الدين وجنوده.

ولكنّ السارد في الوحدة السردية الأخيرة التي اشتمل عليها المقطع الأخير (الثامن) يفاجئنا بنهاية حزينة لهذه المعركة التي انتهت بمقتل تاج الدين، ولكن حتّى تكتمل خيوط هذه الأحداث، ويستوعبها القارئ ينقل لنا أعمالاً عدّة مترابطة، يقود

بعضها إلى بعض؛ ليرينا في آخرها البطل صريعاً. وقد تلخّصت تلك الأعمال في تحرّك تاج الدين وتنقلّه بين جنوده، متفقّداً قتلاهم، ومواسياً جرحاهم، وبينما هو كذلك تأتيه بضع رصاصات صدئات، فترديه شهيداً.

فعلى الرغم من أنّ كلّ مقطع من هذه المقاطع الشعريّة الثمانية مثّل وحدة سرديّة مستقلّة إلا أنّ بنية النظم جعلتها تترابط فيما بينها؛ لتمثّل في جملتها قصّة المغامرة أو البطولة المتفرّدة التي اتصّفت بها شخصية السلطان تاج الدين، وقد جاءت هذه الوحدات السرديّة في نسق تدريجيّ واضح القسمات. ويمكن رسم خارطة بيانيّة تصاعديّة للأعمال السرديّة الرئيسة التي انتظمت هذه الوحدات السرديّة في هذا الشكل:

موت وشهادة				
	استبسال ونصر			
		لقاء ومواجهة		
			إرادة وإصرار	
				جاهزية وقيادة

لقد جاءت الأعمال في البنية السرديّة بعامّة متعاقبة، وربطت بين وحداتها علاقة تراتبية واضحة؛ إذ إنّ القارئ يجد نفسه أمام سلسلة متعاقبة من الأحداث. يفضي كلّ حدثٍ منها إلى الآخر في تدرّج يتماهى مع الصراع الذي يتصاعد إثر كلّ حدث. كما أنّ هذا التدرّج تدرّج يخضع للمنطقيّة الزمنيّة؛ إذ جاءت الأحداث متسلسلة تسلسلاً زمنيّاً. فالقلق من الحرب وتجهيز الجيوش وقيادتها سابق للقاء والمواجهة. ثمّ جاءت الأحداث الأخرى متتالية زمنيّاً مترابطة منطقياً. وهذا سمت الحكايات التي تتناول

الأحداث التاريخيّة بعامّة. فهي تأتي منتظمة في أحداث متتالية يتناسل بعضها من بعض.[1]

ثانياً ـ الشخصيات :

تمثّل الشخصية عنصراً مهماً في العمل السرديّ عامّة، وتأتي أهميّتها من أنّها تمثّل العنصر الحيويّ الرئيس الذي يبعث في الحكاية ديناميكيّة، ويضفي على عناصرها حيويّة وفاعليّة، لأنّها فاعل الأحداث ومنتجها، والمتصرف الوحيد في الأمكنة والأشياء، كما أنّها تنفعل بالزمن وتتفاعل معه، ولعلّ ذلك ما جعل أحدهم يتساءل : "ما الشخصية إن لم تكن محور الأعمال؟ وما العمل إن لم يكن تصوير (تصرّف) الشخصية؟ وما اللوحة أو الرواية إن لم تكن وصف طباع الشخصية؟"[2]

وما يؤكّد أهميّة الشخصية في العمل السرديّ عامّة أنّها "جاءت في بعض الأعمال مدار القصة ومادّتها، وربّما أعطتها اسمها فصار عالمهما عالماً واحداً. ومن مثل هذه الأعمال يمكن أن نذكر "الأب غوريو، لبلزاك. والسيدة بوفاري لفلوبير، وزينب لهيكل، وإبراهيم الكاتب للمازني..." [3]. ويمكن أن نعدّ قصيدة "مقتل السلطان تاج الدين" واحداً من هذه النماذج القصصية، أو بالأحرى تمثّل نموذجاً للقصص الشعريّ في هذا الباب، بإعطائها الشخصية وافر العناية في المحتوى والخطاب. ويتفاوت حضور الشخصية في الأجناس السردية من جنس إلى آخر، وفق هوية الجنس ورسالته، ولا يعني كون الشخصية محور القصّة، أيّاً كانت نثريّة أو شعريّة أنّ السارد يحشد في القصّة شخصيات مختلفة، إذ ذلك يكون وفق طبيعة العمل السرديّ نفسه، وغايته، فقد يهتمّ السارد في بعض الأعمال السرديّة بذكر الشخصيات، ويعتني برسم أنماطها، وقد يكتفي منها

---

(١) ينظر : محمد القاضي، (الخبر)، ص٣٦٠.

(٢) تزفيطان تودوروف، (مفاهيم سرديّة)، ترجمة عبدالرحمن مزيان، منشورات وزارة الثقافة الجزائرية، ط١، ٢٠٠٥م، ص ٧٣.

(٣) الصادق قسومة، (علم السرد ـ المحتوى والخطاب والدلالة)، الرياض، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلاميّة، ط١، ٢٠٠٩م، ص١٧٨.

برسم سمات الشخصية الرئيسة فقط. ويشير إلى الأخريات إشارات باهتة، كما هو الحال في قصّة الفيتوري هذه، وغيرها من القصص التي يُعنى فيها السارد بالأعمال أكثر من الشخصيات، لإبراز خبر تاريخيّ أو تجسيد بطولة في شخصية ما. فقصة الفيتوري تنطبق عليها هذه الصفات، إذ لم يُعنَ فيها السارد برسم ملامح شخصية غير شخصية "تاج الدين"، بل لم يذكر اسم شخصية أخرى بجانبها غير اسم "بحر الدين" أخي البطل، واكتفى بالرمز للشخصية الثالثة، وهي الأخيرة بـ"عبدالله" إمعاناً في تنكيرها، ومبالغة في عدم أهميّتها.كلّ ذلك دليل كافٍ على أنّ السارد لم يهتمّ بالشخصيات بقدرما اهتم بأفعالها وأعمالها التي انتظمت الحكاية، ووجّه تلك الأعمال كلّها لتسليط الضوء على الشخصية المحوريّة في القصّة، شخصية السلطان تاج الدين.

وقد اكتفى السارد لإدارة الأعمال والأحداث في القصّة بإشارات عامّة إلى بقية الشخصيات الأخرى، كالإشارة إلى القائد الفرنسي بذكر لفظة "القائد" للدلالة عليه، والإشارة إلى من كان مع تاج الدين بألفاظ "طلائع، و"فرسان"، والتعبير عمّن كان مع القائد الفرنسي بـ"أعداء" و"كفّار" و"شياطين"، وغير ذلك من الألفاظ التي تشي بدلالات دينيّة واضحة تكرّس مفهوم الجهاد الذي كان ينطلق منه تاج الدين لمحاربة هؤلاء الغزاة.

وفي مقاربة لضبط مقوّمات الشخصيات التي عني بذكرها السارد يتبيّن أنّه اعتمد في رسم شخصية السلطان تاج الدين على مرجعيّتها التاريخيّة المعروفة، فقد أفاد الفيتوري من هذه المرجعيّة في صناعة هذه الحكاية بعامّة إفادة واضحة، فهو قدّم هويّة هذه الشخصية بما هو معروف عنها من بطولة وقيادة وحنكة وسياسة، وأضاف إليها جماليّة الخطاب الأدبيّ، فتضافرت كلّ السمات والأفعال والأقوال التي أسندها السارد إلى تاج الدين لتظهره في صورة بطولة نادرة، فهو كريم وشجاع وعفيف ونبيل ماجد وحكيم، وموفور العرض، وفيه غير ذلك من الصفات النبيلة التي لا تجعل من صاحبها إلا مثالاً نادراً بين الناس. وأمّا من حيث الهوية الأساسيّة لهذه الشخصية "الاسم والسنّ الجنس

والوظيفة الاجتماعيّة"[1] فقد زاوج السارد بين الاسم واللقب السياسي عند تقديم هذه الشخصية في عتبة النصّ، فهي "السلطان تاج الدين". وقد حرص السارد في خمسة مواضع من النصّ على ذكر اللقب السياسي (السلطان)؛ عنايةً منه بهذه الشخصية، بل لعلّ السارد وجد في اسم "تاج الدين" وأخيه "بحر الدين" كذلك دلالة خاصّة لاشتمالهما على لفظة "الدين"، ليضع ذلك مقابل "الكفر" الذي وظّفه في التعبير عن الغزاة "الكفار"؛ فمن ثمّ كرّر اسم "تاج الدين" في ثمانية عشر موضعاً، و"بحر الدين" في خمسة مواضع. من ذلك:

كان السلطان يقود طلائعنا

نحو الكفّار

وكان هنالك بحر الدين

وأشار إلينا تاج الدين

فقد أفاد من الثنائية المتضادة بين "الدين" و"الكفر"؛ انطلاقاً من الأيديولوجية الدينيّة التي أراد بها تأكيد أنّ المعركة في حقيقتها صراع بين الدين (الإسلام) والكفر؛ ليجعل بطله في نهاية القصّة يموت ولكنّه منتصر؛ لأنّه سقط مجاهداً وصار شهيداً.

وتبدو هذه النزعة الأيديولوجيّة الدينيّة واضحة من هذه الأبيات التي جاءت محمّلة بدلالات دينيّة مكثّفة، حتّى كادت تضعف روح الإبداع الذي توارى خلّف هذه الأيدلوجية، فقد حرص الشاعر على توظيف أغلب ألفاظ الأبيات؛ لتكريس هذه الأيديولوجيّة، فذكر "طلائعنا"، "الكفار"، "بحر الدين"، "تاج الدين". ويكاد يشعر القارئ أنّ الشاعر لم يقصد في هذا كلّه غير الإلحاح على إبراز هذا الجانب الإيديولوجي الدينيّ؛ لأنّ هذه الأبيات إن لم تفهم في هذا الإطار تغدو لا قيمة لها، بخاصة عند الوقوف عند العبارات: "نحو الكفّار"، "وكان هنالك بحر الدين"، و"أشار إلينا تاج الدين"، فهي عبارات تبدو في ظاهرها سطحيّة لا قيمة لها، إن لم تحمل هذا المحمل الديني الذي قصد الشاعر إبرازه والإلحاح عليه في

---

(1) الصادق قسومة، (علم السرد)، ص١٩٧.

القصّة كاملة؛ ليبرر في نهايتها أنّ موت البطل نصر؛ لأنّه شهادة، وذلك من منطلق الأيدلوجية الدينيّة بطبيعة الحال.

وأمّا مقوّمات الشخصية الرئيسة "تاج الدين" من حيث الأعمال والوظائف فهي ذات وظيفة فعليّة قارة، وذلك لحظّها الوافر من الأعمال، واحتكارها كثيراً من الوظائف. فهي التي تقود وتوجّه وتواجه وتذكّر وتحثّ وتترجّل وتحذّر وتهجم وتقتل.... وهي كذلك شخصية متعدّدة الجوانب؛ لحضورها بفاعليّة في سائر القصّة.

وإذا تجاوزنا هذه الشخصية الرئيسة "تاج الدين" إلى الشخصيات الأخرى المذكورة في القصّة "بحر الدين"، والمرموز لها بـ"عبدالله"، والقائد الفرنسي فلن نجد اعتناءً من السارد بمقوّمات هذه الشخصيات كما هو الحال في شخصية "تاج الدين". ولكن يمكن إجلاء بعض سمات هذه الشخصيات ومقوّماتها؛ من منطلق أنّ "للغياب أهميّة لا تقلّ - أحياناً - عن أهميّة الحضور باعتبار أنّ إغفال شخصية معينة (أو أكثر) في محور معين (أو أكثر) أمر غير عفوي لأنّه موظّف - في القصص الجيدة على الأقل - لدلالة أو (دلالات) معينة، ولهذا فلابدّ من وضع علامات الغياب، وتدبّر النظام الذي وردت فيه ومحاولة استنتاج المقصود من ذلك"؛[1] وبهذا يمكن تفسير غياب العناية بالشخصيات غير تاج الدين من أغلب مشاهد القصّة بأنّه غياب مقصود منه تسليط الضوء على شخصية البطل "تاج الدين"؛ ليذهب بسائر النجوميّة؛ ولئلا يقاسمه أحد في ذلك حتى أخوه بحر الدين نفسه، بله القائد الفرنسي أو الآخرين.

كما يمكن استشفاف بعض مقوّمات هذه الشخصيات من خلال أعمالها. فالواضح أنّ "بحر الدين" شخصية ساكنة لم تتغير سماتها، وبسيطة مسطّحة لم تتطوّر أفعالها، كما أنّ هذه الأفعال أيضاً لا يفعلها مبادرةً من عنده، على الرغم من محدوديّتها؛ إذ هي تكاد تنحصر في: أنّه يُنادى ويُؤمر وينفّذ "يا بحر الدين أعده للدرب الآخر". أمّا شخصية القائد الفرنسي فقد كانت شخصية فاعلة في صراعها مع تاج الدين، وكذا شخصية

(١) الصادق قسومة، (علم السرد)، ص٢٠١.

كثيفة؛ لأنّها الشخصية المدوّرة التي "تمثّل عالماً شاملاً معقّداً في ثناياه تنمو قصة معينة ذات ملامح مختلفة إلى حدّ التناقض"[1]، وقد بدا هذا التناقض في هذه الشخصية واضحاً حينما صوّرها السارد في مفارقة غريبة، جعلها فيها تتحوّل من صورة المقاتل المستبدّ المزهوّ بنفسه إلى صورة الصريع الذليل الذي ينتظر رحمة عدوه، ونرجئ الحديث عن ذلك إلى أساليب الخطاب، تحت عنوان "المفارقة التصويريّة".

أمّا شخصية "عبدالله" فتتضح هويّتها من غياب اسمها الحقيقي، وقد تعمّد السارد إخفاء ذلك؛ لأنّ "اسم الشخصية ربّما كان يحدّ من طاقة النصّ على الإيحاء، إلا إذا كانت الشخصية قد حظيت بمنزلة في الأدب مخصوصة"[2]، أو ربّما قصد الشاعر من استخدام اسم "عبدالله" الرمز إلى أصحاب الرأي الآخر والصوت المعارض بعامّة، أو لعلّه أراد أن يقلّل من شأنها، ويحقّر دورها المتخاذل المتمثّل في نصحها الأخرق لتاج الدين؛ لتثنيه عن الحرب وخوض المعركة، أيّاً كان سبب إخفاء الاسم الحقيقي فإنّ هذه الشخصية لعبت دوراً مهمّاً في تأكيد إرادة تاج الدين، ومضيّه في المواجهة، كما أنّ في طردها دلالة على أنّ تاج الدين يتسمّ بأحادية الرأي، والفردانية في اتخاذ القرار. أمّا من حيث مقوّمات هذه الشخصية وصفاتها فهي مسطّحة كشخصية بحر الدين، لم تنمُ أو تتطوّر في سماتها وأفعالها، وقد خرجت من الأحداث والقصة عامّة بخروجها مطرودة من جنود تاج الدين، وانتهى دورها وقتذاك.

* * *

---

(١) الصادق قسومة، (علم السرد)، ص٢٠٧.

(٢) القاضي، (الخبر)، ص٣٧٦.

المبحث الثاني

(الخطاب السردي)

إذا كانت القصّة هي الحكاية التي تتناول الأحداث وفاعليها، فإنّ الخطاب هو الطريقة أو الكيفيّة التي يتمّ بها هذا التناول؛ فعليه إنّ ما يهمّ في دراسة الخطاب ليس الأحداث، وإنّما الطريقة التي تتمّ بها رواية تلك الأحداث.[1] ولا شكّ في أنّ خصوصيّة الشعر وقيوده الفنية تشكّل الخطاب السرديّ الشعريّ تشكّلاً مختلفاً نوعاً ما عمّا هو في الرواية، وهذا يبدو واضحاً في نصّ الفيتوري الذي بين أيدينا، ويمكن استخلاص العناصر التي شكّلت خطابه السرديّ في: أساليب القصّ (الحوار، والوصف، والمفارقة التصويريّة)، والزمن والرؤية السرديّة، وفيما يلي وقفة مستقلة مع كلّ عنصر من هذه العناصر :

أولاً ـ أساليب القصّ :

تشمل هذه الأساليب الحوار بنوعيه؛ الداخلي والخارجي، والوصف، والمفارقة التصويريّة، وفيما يلي تتبّع لهذه الأساليب في النصّ المدروس :

أ ـ الحوار :

إذا كانت الأعمال هي أفعال الشخصيات، والصفات هي السمات والأحوال فإنّ الحوار هو أقوال الشخصيات، أو بالأحرى إنّه صوت الشخصيات، وخطابها الباطن مع نفسها أو المباشر مع غيرها دون أن يتدخّل في ذلك الراوي؛ ولهذا فإنّ للحوار دوراً كبيراً في القصة أو في الحكاية بعامّة، يأتي هذا الدور مكمّلاً لما يقوم به السارد أو الراوي، ويتجلّى ذلك في وظائف متعدّدة، من أهمّها تقديم الشخصية واستبطانها ومعرفة ما يعتلج في دواخلها من مشاعر وأحاسيس[2]، ولكن على الرغم من ذلك كلّه فإنّ قيمة الحوار في القصة عادة دون السرد؛[3] ولهذا فإنّ النصوص التي يغلب عليها طابع السرد

---

(١) ينظر : محمد بوعزة، (تحليل النصّ السرديّ)، ص٧٣.

(٢) ينظر : الصادق قسومة، (علم السرد المحتوى والخطاب والدلالة)، ص٣٩٢.

(٣) ينظر : المرجع السابق، ص٣٦٦.

يقلّ حضور الحوار فيها، كما هو الحال في نصّ الفيتوري الذي جاء الحوار فيه - بنوعيه الخارجيّ والداخليّ - قليلاً جداً.

ولا نكاد نجد من الحوار الخارجيّ في هذا النصّ إلا شاهداً واحداً، وهو ما كان بين السلطان تاج وشخصية سمّاها الراوي عبدالله. فمكوّنات الحوار في هذا المقطع المخاطِب الذي يمثّله عبدالله، والمخاطَب وهو السلطان تاج الدين، والموضوع وهو الحديث عن مواجهة الغزاة. ومجاله العقل وحساباته المنطق، ونوع الكلام نصح وإرشاد. ومن الوظائف التي اضطلع بها الحوار محاولة "عبدالله" إقناع السلطان بالعدول عن منازلة العدوّ؛ لعدم تكافؤ القوة؛ ومن ثمّ حثّه على الاستسلام.

ويلحظ أنّ هذا الحوار في هذا المشهد قد جاء بارداً، ولا يدلّ على تواصل حميم بين طرفي الخطاب، بل ربّما عكس حالة من التنافر والتباعد بينهما أكثر من حالة التلاقي والتواصل؛ وهذا ما يحمل الباحث على التأويل برمزية الحوار؛ إذ إنّه في الحالة هذه يكون "غير موظّف في إطار علاقات الشخصيات، وإنّما في إطار التعبير عن المقولات والقضايا الذهنيّة، فلا تُفهم منه ظروف الشخصيات ومصالحها وعواطفها، وإنّما تُفهم منه رموز ذهنية ورؤى فلسفيّة"[1] ولعلّ الرمزيّة قد بدأت في نصّ الحوار منذ أن اختار السارد اسم "عبدالله" لأحد طرفي الحوار، فهذا ليس اسمه الحقيقي، وإنّما هو رمز لكلّ إنسان. فالملحوظ أنّ السارد لم يعبأ كثيراً بتحديد اسمه؛ إذ لا يهمّ ذلك، وإنّما تهمّ فكرته وفلسفته في الموقف من الحرب والمواجهة، في مقابل فلسفة الطرف الآخر "السلطان".

كما تبدو الرمزية في التعبير عن الذهنية والرؤية الشخصية واضحة من بعض عبارات الحوار كذلك، كقول عبدالله: "لن تهزهم يا تاج الدين ** بسلاح كزمانك مسكين". فعبارة "كزمانك مسكين" عبارة تحمل في طياتها نقداً للذات بمفهومها الواسع، قبل أن يكون نقداً لتاج الدين، الذات الشرقيّة بعامّة مقابل الذات الغربيّة؛ إذ إنّ

---

(١) الصادق قسومة، (علم السرد)، ص ٣٩٤.

عبارة "مسكين" لا تعني هنا المعوز الفقير، وإنّما تعني في نسق سوداني خالص الساذج الغبي الذي لا يحسن تقدير الأمور، فيريد عبدالله أن ينبّه تاج الدين إلى حساباته الخاطئة في اختيار الحرب، لأنّه لا يستطيع أن يتفوّق على الآلة الحربيّة الغربيّة بحرابه وأسلحته البدائية، وبذلك يحاول عبدالله إقناعه بالاستسلام لهذه القوات. والراجح أنّ الشاعر يريد بهذه العبارة أبعد من ذلك، وهو التعبير عن موقف كثير من الناس في انبهارهم بالحضارة الغربيّة. وفي مقابل تلك الرؤية تأتي الرؤية المغايرة وهي من الطرف الآخر، وهي رؤية السلطان، ومن معه، وتتبدّى هذه الرؤية أيضاً في عبارة مفصليّة في النصّ، وهي قول تاج الدين لعبدالله: "وخذ الدرب الآخر*** يا بحر الدين أعده للدرب الآخر". فعبارة "الدرب الآخر" هذه موغلة في الرمزيّة، فالشاعر لا يقصد بذلك الدرب المعروف حقيقة، وإنّما أراد به درب الاستسلام والخذلان والإذعان للغرب. وغير ذلك ممّا يمثّل رؤية تاج الدين ومن معه من المجاهدين الذين لا يعترفون بالقوّة الماديّة، بقدرما يؤمنون بمبادئهم، ويحاربون من أجلها مهما كانت النتيجة، إذ إنّ في آخر الأمر أحد أمرين، نصر أو شهادة.

أمّا الحوار الداخليّ (الباطن) أو المونولوج الداخلي أو القصّ النفسيّ، أو تيار الوعي، كلّها مصطلحات لمفهوم واحد، فهو "عبارة دالة في الحقيقة على عمليتين متكاملتين، تتمثّل أولاهما في القصّ بمعنى متابعة ما يحدث في النفس من أحاسيس وخواطر، وتتمثّل ثانيتهما في تأدية هذا الباطن المتخيّل ضمن مادة سرديّة نفسيّة ذات أسلوب مخصوص"[1]. وهو كذلك "خطاب بدون سامع، غير ملفوظ، تعبّر بوساطته الشخصية عن أكثر مقاصدها صميميّة، وأقربها إلى اللاشعور وهي أفكار سابقة على كلّ تنظيم منطقي"[2]. وهو أيضاً "ضرب من الحوار الصامت تتوجّع به (الشخصية) توجّع الأبكم"[3]، وله وظائفه كغيره من الأدوات السرديّة الأخرى. من أبرز هذه الوظائف تعرية الشخصية،

(١) الصادق قسومة، (علم السرد)، ص٤١٢.

(٢) رولان بورنوف، وريال أوئيلئة، (عالم الرواية)، ترجمة نهاد التكرلي، بغداد، دار الشؤون الثقافيّة، ١٩٩١م، ص١٦٣.

(٣) الصادق قسومة، (علم السرد)، ص٤٤٨.

وكشف علاقاتها مع الآخرين واسترجاع ذكرياتها واستبطانها،[1] وذلك لأنّ هذا الحوار"شجن داخلي ينجم عن انشطار تعانيه الشخصية في لحظات تأزّمها، ومن ثمّ فقد ساهم في إبراز ملامح الشخصية، وأزماتها النفسيّة والفكريّة"[2].

وهذا الحوار الذاتي الصامت تارة يكون أبلغ في توصيل الرسالة، وتحقيق الأثر في المروي له من التصريح المباشر؛ لأنّ التعبير الصامت يحتمل تأويلات كثيرة، ويترك النصّ مفتوحاً لا تحدّه إلا قراءة المتلقي، وهذه القراءة - بالطبع - تتفاوت من قارئ إلى آخر؛ وفق ثروته اللغوية والأدبيّة والفكرية والثقافيّة والمرجعيات الأخرى التي قد يحتاج إليها لتأويل هذا النصّ الصامت. ولا شكّ في أنّ لهذا الصوت الداخليّ دوراً كبيراً في تصعيد الأحداث، وتوجيه حركة الصراع؛ لأنّه لا يكتفي بإبراز "كلّ الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهرة الشعور أو التفكير إنّما يضيف بعداً جديداً من جهة، ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى"[3]. وقد بدت هذه السمة السرديّة واضحة في هذه القصيدة في موضعين، كلاهما في شخصية البطل تاج الدين، ففي الأول، يقول الشاعر:

وأشار إلينا تاج الدين وأطل بعينيه كالحالم

في قلب السهل الممتد

ثم تنهد :

إنّ في هذه الإطلالة التي بدت في عيني تاج الدين حواراً داخليّاً عنيفاً بين الذات والذات، إحداهما تجنح إلى السلام، وتحبّ العيش في أمنٍ وطمأنينة، والأخرى أُرغمت على التماهي مع واقع الحرب المفروض عليها، فالإطلالة في ظاهرها بالعينين. غير أنّها في حقيقتها إطلالة على النفس، ونافذة على باطن تاج الدين. ويتّضح حوار الذات مع ذاتها أكثر، حينما يقول لنا السارد عن تاج الدين : "ثمّ تنهّد". فالمرء لا يتنهّد إلا بعدما يتحاور

---

(1) ينظر : المرجع السابق، ص(٤٦٥ - ٤٦٧).

(2) ضياء غني لفتة، (البنية السرديّة في شعر الصعاليك). عمان، دار الحامد، ط١، ٢٠١٠م، ص١١٠.

(3) عز الدين إسماعيل، (الشعر العربيّ قضاياه وظواهره الفنية والمعنويّة)، بيروت، دار العودة، ٢٠٠٧م، ص٢٩٤.

حواراً طويلاً عنيفاً مع ذاته في أمر يؤرّقها، وشأن خطير يشغل بالها؛ فهذه التنهيدة توحي بمناجاة عنيفة، وعصف ذهنيّ قاسٍ كان يعتمل في نفس تاج الدين، وتوحي في آنٍ بأنّ هذه الذات اختارت ما لا تحبّه؛ فمن ثم برّر لنا هذا الحوار حديث تاج الدين في الأبيات التالية عن الحرب، وما تتركه من آثار تقضي على الأخضر واليابس.

أمّا الموضع الثاني للمونولوج الداخلي في النصّ. وهو لشخصية تاج الدين نفسه. فقد كان مناجاة عن ذات الهمّ السابق، همّ الحرب، والإعداد لخوضها، وقد جاء ذلك في قوله:

وارتاح بكلتا كفيه فوق الحربة	ورنا في استغراق
نحو وجوه	الفرسان

كان الجو ثقيلا، مسقوفا بالرهبة

فالرنو هنا مثل الإطلالة هناك، وما كان سبباً في ثقل الجو والرهبة هنا، هو نفسه كان سبباً في التنهيدة من قبل، وتلك كلّها أحاديث النفس التي كانت تعتمل داخل تاج الدين، فهي حوار وتفكير وقرار في صمت، ولكنّه كان واضح الدلالة لدى الجنود الذين كانوا حول تاج الدين؛ فمن ثمّ كان طبعياً أنّ يخيّم عليهم جوّ الرهبة والخوف من نظرات تاج الدين التي تخفي وراءها ما تخفي من غضب وثورة وانفعال.

وبذلك يمكن القول إنّ الحوار مثّل تقنية سرديّة مهمّة في هذا الخطاب السرديّ؛ إذ كان بكلا نوعيه أسهم في رسم ملامح الشخصيات، والكشف عمّا في بواطنها، وقد وشى في آنٍ بأبعاد رمزيّة عميقة عبّر بها الشاعر عن رؤى فسلفيّة، وفكريّة بعيدة، كفكرة الموازنة بين الشرق والغرب.

ب ـ الوصف :

للوصف دور كبير في تشكيل الخطاب السرديّ؛ إذ ينهض الوصف بما لا يستطيع أن ينهض به السرد[1]، بل هو خادم للسرد ومعاون له؛ لأنّه يهيئ القارئ لتلقي الأعمال

---

(١) ينظر: الصادق قسومة، (علم السرد)، ص ٢٩٨.

والأحداث، ولذا كان واحداً من أبرز العناصر السردية في هذا النصّ، فقد جاء يمثّل أسلوباً مهمّاً من أساليب الخطاب السرديّ، وأسهم إسهاماً فاعلاً في نقل أعمال الحكاية، ورسم ملامح الشخصيات، وبيان معالم الفضاء السرديّ، وعامّة الأشياء في القصّة.

لقد عني الشاعر عناية كبيرة بهذا الأسلوب ووظّفه توظيفاً فاعلاً للكشف عن أبعاد سرديّة مهمّة في بنية المحتوى والخطاب ودلالاته، وقد بدت هذه العناية واضحة في تحديد الفضاء السرديّ، ورسم الملامح العامّة للأمكنة، فكأنّ الشاعر يدرك أنّه "إذا كان السرد يشكّل أداة الحركة الزمنية في الحكي، فإنّ الوصف هو أداة تشكّل صورة المكان"[1]، إذ وظّف الوصف توظيفاً فاعلاً استطاع من خلاله وضع القارئ من مطلع النصّ إزاء فضاء مكانيّ واضح المعالم، وهو خيام تاج الدين، وما يحيط بها، ثمّ يرسم له صورة مفصّلة، مفيداً من إيحائية الشعر وجماليات المجاز فيه؛ ليظهر المكان يعلوه سحاب أحمر لا يمطر، والشمس هنالك - أي حول خيام تاج الدين - مسجونة، والريح تدور دوران طاحونة، وهو في ذلك كلّه يخرج الوصف عن البساطة والسطحيّة إلى رمزية بعيدة أراد بها التعبير عن معانٍ عميقة، فهو يريد بسجن الشمس الكشف عن سوء الحال، بغياب الحرية، وهيمنة المستعمر، وإحكام قبضته على ديار تاج الدين من كلّ ناحية؛ لأنّ في الشمس عادة على الضياء والإشراق؛ ومن ثمّ فهي رمز للحرية وامتلاك المرء إرادته وانطلاقه كانطلاق أشعة الشمس التي تنتشر بكامل الحرية دون أدنى قيود، وكذا قصد الشاعر من تشبيه الرياح بطاحونة أنّ هذه الأيام حبلى بالغيبيّات التي تشي بما لا يحمد عقباه؛ إذ في الطحن رمز للقضاء على الأشياء وهلاكها بعامّة.

كان للوصف بمجيئه في مطلع النصّ المسرود دور كبير في تشكيل الخطاب السرديّ؛ وذلك لأنّ" من وظائف الصف المتّصل بالخطاب إيراده في مواضع معينة من

---

(١) حميد لحمداني، (بنية النصّ السرديّ من منظور أدبيّ)، ص٨٠.

شأنها أن تسهم في بناء العمل كأن يورد الوصف في البداية باعتباره من اللازمة لتحديد البيئة ورسم ملامح الشخصيات"[1].

وتتضح عناية الشاعر بالوصف وإبراز قيمته في بناء الخطاب السردي أيضاً حينما نجده قد جعل المقطع الأول كلّه فيه. حيث وزّع هذا المقطع بين رسم الفضاء بتحديد البيئة . على نحو ما مرّ ذكره . ورسم ملامح شخصية البطل "تاج الدين". فالسارد وصف تاج الدين بصفات ضمنيّة غير مباشرة. ولكنّها تفهم من دلالاتها البلاغيّة. فكنّى مثلاً عن فروسيته وشجاعته؛ بجعل جواده عالياً لا يلامس ظهر الأرض، وحسامه في بريقه كالبيرق الذي يخترق الظلمات. فالجواد والسيف من متلازمات الشجاعة. وفي صورة تشبيهيّة جعله كالصقر حينما ينقضّ على فريسته، ثمّ رجع إلى التعبير بالكناية مرّة أخرى فجعل بيته عالي الشرفات؛ ليكنّي بذلك عن شرف منزلته. وعلو كعبه في المجد. وفي أوصاف ضمنية كنائية أخرى وصف ناره بأنّها لا تخبو، وجاره موفور العرض، تعبيراً عن كرمه وعفّته وحمايته لجاره من كلّ ما يدنّسه، ويخدش عرضه. فأضفى بذلك الشاعر على بطله أسمى قيم العروبة، وأعظم مكارم الأخلاق.

وكأنّي بالشاعر من خلال هذه الملامح العربيّة الخالصة التي رسمها بهذه الأوصاف لبطله أراد أن يؤكّد لنا أنّنا أمام رجل قوي الشكيمة، فارس لا يشقّ له غبار. كما أنّ الشاعر أتى بهذه الصفات كلّها عقب الصفات القاتمة التي وصف بها المكان؛ ليضعنا في بداية الصراع. فنحن أمام قوتين، تأبى كلّ واحدة منهما أن تستسلم للأخرى؛ ومن ثمّ فقد حفز الشاعر المتلقي بهذه الصفات، ليتابع أفعال السرد ووقائعها وتطورها في لهفة وتشوّق لمعرفة ما سيحدث.

وقد لجأ الشاعر إلى الوصف لرسم صورة ذهنية عن (دروتي) أرض الموقعة والمواجهة. وقد ألحّ على وصفها إلحاحاً واضحاً. حيث كرّر ذلك ثلاث مرات في النصّ. ففي الأولى يصفها وصفاً ضمنياً. من خلال الأفعال والأعمال التي وقعت فيها. وهي صلاة

---

(١) الصادق قسومة. (علم السرد المحتوى). ص ٢٥٣.

الأبطال، ليضفي عليها بذلك معنى روحيّاً، إذ فيها صلّى المقاتلون مع تاج الدين صلاة الحرب، صلاة المخبتين الخاشعين المنكسرين لله، إذ :

"سجدوا فوق رمال دروتي"

وفي تحديد مكان السجود "فوق رمال دروتي" أيضاً دلالة خاصة، على الطهر والتقديس، فمن ثمّ فإنّهم سيذودون عنها بالأرواح والمهج. وفي الموضع الثاني يصف "دروتي" في رمزيّة واضحة بـ"بالعطش":

ودروتي العطشى ما زالت

تحلم بمجيء السيل

يبدو أنّ الفكرة هنا تتكامل مع السابقة، لأنّ سبب صلاة الأبطال في دروتي، وإلحاحهم بالدعاء لها، هو أنّها عطشى. وفي وصفها بالعطش هنا دلالة رمزيّة أخرى، وهي أنّها تتوق إلى الحرية. وفي صفة ضمنيّة أخرى يجعلها تحلم بمجيء السيل استكمالاً للفكرة السابقة، إذ لم يكن السيل هنا سوى الحرية والارتواء منها، ولكنّ الشاعر لم يشر إلى ذلك صراحة، واكتفى بالرمزية إليها.

فدروتي بحاجة إلى الحرية، لتحيا كغيرها من الأمكنة، لذلك كانت صلاة الأبطال وإلحاحهم على الدعاء لها، آملين أن يستجيب لهم الله طلبهم، وهو النصر، فمن ثّم أخذ السارد يحرّضهم، ليطهروها "دروتي" من دنس الكفّار، وهذا ما أفاده التكرار في المرة الثالثة في النصّ :

طاردهم بجنودك

عبر الفلوات

عبر دروتي عبر الأكمات"

غير أنّ الفرحة لم تكتمل للمقاتلين الحالمين بالحرية والنصر، فبدت "دروتي" المنتصرة في هذه المرة متجهمة الوجه، يخيم عليها الحزن والكآبة : "وتجهّم وجه "دروتي" بالسحب وأظلم"، وذلك لما أصاب بطلها من غدر وخيانة أردته قتيلاً.

هكذا ينهض الوصف في النصّ بدور فاعل في خدمة السرد، بأفعاله وشخصياته وفضاءاته وسائر أشيائه. فالشاعر في مشهد آخر من الحكاية يدعم السرد بصفات تجعل القارئ يحسّ أنّه في عمق الأفعال المتصارعة. فالشاعر قبل أن ينقل لنا المواجهة بين القوتين، يصف حالة من التوتر الذي كان عليه تاج الدين:

كان الجو ثقيلا، مسقوفا بالرهبة

وبحار من عرق تجري فوق الأذقان وسيوفهم المسلولة تأكلها الرغبة

والخيل سنابكها تتوقد كالنيران

فهذه مجموعة من الصفات تكشف عن تصاعد الأحداث، وتشي بمستقبل مشؤوم. فالجوّ ثقيل بمشاعر الهمّ والقلق والخوف والرهبة. والأبطال تبللت أذقانها بالعرق خوفاً من المصير المجهول، وسيوفهم غدت تتوق إلى القتال، حتّى تكاد تقضي عليها رغبتها العارمة في القتال، وخيل الأبطال أصبحت سنابكها تتوقّد كالنيران تأهّباً للمواجهة واستعداداً للقاء. وفي لوحة وصفيّة أخرى يروي السارد على لسان البطل بعض الصفات التي وصف بها سيوف الفرسان بأنّها ستغدو حطباً إن لم تقبض بالإيمان، معبّراً الشاعر بذلك عن قناعة البطل الدينيّة: "وما رميت إذ رميت ولكنّ الله رمى"؛ ليحفز المقاتلين بأنّ الله معهم إذا استعانوا به. ويذكّرهم في آنٍ بأنّ القوّة البشريّة وحدها مهما كانت لن تنتصر إن لم يكتب لها الله النصر.

ويحاول السارد دائماً في الصفات التي ينعت بها تاج الدين أن يكرّس بها سمات البطولة، وأخلاق الشجعان. فهو في موضع من مواضع الوصف يجعله جبلاً يترجّل من فوق جبل؛ إمعاناً في وصف ثباته في أرض المعركة؛ إذ هذا ما يُرمز به للجبل الطود الشامخ. فصورة تاج الدين دائماً تكتسي بالصفات الكريمة، وترتقي بارتقاء الأحداث وتطوّرها. بخلاف صفات القائد الفرنسي. فهي قد بدت متناقضة في النصّ. من قوّة إلى ضعف. وكبر إلى هوان، حتى خرج الوصف فيها من بساطته إلى مفارقة تصويريّة أفردنا لها المبحث التالي من أساليب الخطاب.

جـ. المفارقة التصويريّة :

تعدّ "المفارقة في جذورها البعيدة لوناً من ألوان الجدل الجماليّ والمعرفيّ، مثلها مثل الحياة وما تنطوي عليه من جدل وتناقض وتعدد، ولقد انقسم النقاد والبلاغيّون والأسلوبيّون وأهل البنيويّة في الخطاب النقديّ الغربيّ والعربيّ معا طرائق قدداً في فهم المفارقة ورصد تقنياتها الأسلوبيّة والنقديّة والبنائيّة، فمنهم من رآها طريقة أو أسلوباً من أساليب الخطاب، تشمل الجملة والمفردة والنصّ كلّه، ومنهم من رآها بنية أصيلة في رؤية الحياة نفسها تتجاوز كونها أسلوباً للخطاب الفني"[1]. وبغض النظر عن ماهية المفارقة أهي أسلوب من أساليب الخطاب، أم محتوى ورؤية، فإنّ لها وظيفة قيّمة في النصّ الأدبيّ تتجلّى في "إبراز التناقض الذي يكون بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض"[2]، إمعاناً في السخرية والاستهزاء بالآخر. وعلى الرغم من غلبة الواقعية والتصوير شبه الحقيقي للأحداث في هذه الحكاية بعامّة إلا أنّ السارد في بعض المواطن استخدم تقنيات المفارقة والسخرية، وجاءت تلك في موضعين بارزين في النصّ؛ الأول منهما في النصيحة الخرقاء التي قدّمها أحد المتخاذلين (عبدالله) إلى تاج الدين، فهو يقول في هذه النصيحة :

والحربة مهما طالت

لن تهزم مدفع

لن تهزمهم يا تاج الدين

بسلاح كزمانك مسكين

فقد بدا الناصح في بداية نصحه واقعياً في أنّ الحربة مهما طالت لن تهزم مدفعاً، وهذه من حسابات العقل بطبيعة الحال، وليست من حسابات الإرادة الإلهيّة، غير أنّ الناصح أخذ يشرح ذلك في سخرية لاذعة وتهكّم واضح، مبيّناً أنّ تاج الدين لن يهزم

---

(١) أيمن تعيلب، (بنية المفارقة في الخطاب السردي المعاصر، دراسة في كتاب دمياط)؛ http://www.arabicstory.net/forum/index.php?showtopic=٦٦٠٢

(٢) علي عشري زايد، (عن بناء القصيدة العربية الحديثة)، القاهرة، مكتبة ابن سينا، ط ٤.، ٢٠٠٢م، ص ١٣٠.

أعـداءه بهـذا الـسلاح المـسـكين مـسـكنة زمانـه، ويبـدو أنّ الفيتـوري فـي هـذه اللفظـة "مسكين" قد بنى المعنى على إيحائيّتها في اللهجة السودانيّة. كما مرّ ذكره. فهي تعني البسيط الساذج، وليس المعوز الفقير. كما هو معروف في دلالتها الفصيحة. وفي المعنى السوداني تتضح السخريّة من سذاجة تاج الدين الذي يبدو وكأنّه يتصرّف بلا عقل، لأنّه لا يحسب الفروق والمفارقات بين قوته البسيطة المتواضعة وقوّة خصمه العاتية الباطشة.

أمّا الموضع الثاني للسخرية والمفارقة في القصيدة فقد جاء في وصف السارد ما أصاب القائد الفرنسي في نهاية المعركة:

فوق المدفع بالسيف مشيت

ولحقت بقائدهم فانهار

القائد ذو الجبروت انهار

ذو المركبة النارية والخوذات انهار

أحنى رأساً ماتت في عينيه الرغبات

مدّ يديه يبكي في حشرجة الأموات

عرّى صدراً دموياً أعشب فيه العار

هذا الصدر العاري انهار

من قبل لقائك زانته نياشين الإكبار

فلا شكّ في أنّ هذه المفارقة الساخرة جاءت على نقيض السخرية السابقة تماماً، إذ جاءت السخرية هناك مبنية على حسابات العقل التي تفيد أنّ الحربة لن تهزم مدفعاً. وأنّ من يظنّ غير ذلك ساذج وغبي، بينما جاءت السخرية هنا لتؤكّد خلاف ذلك تماماً، وهو أنّ من يوهم نفسه بقوته، ويعوّل على سلاحه وعتاده في الحرب هو الغبي حقّاً. وتبدو هذه الرؤية واضحة من خلال المفارقة التي استهلّ بها الشاعر هذه الأبيات، فقد مشى تاج الدين بالسيف فوق المدفع. وأنّى له ذلك؟ لو لم تكن قوته الحقيقيّة في عزيمته وإيمانه بقتاله وقناعته بقضيته. وفي لوحة ساخرة مقابلة لهذه اللوحة يصوّر لنا الشاعر

الهوان العظيم الذي أصاب القائد الفرنسي، فقد كان من قبل مستبداً بقوّته، مزدهياً بنياشينه ومركباته النارية ومدافعه، وقد جاء بعدّته وعتاده وصدره مليء برغبات النصر غير أنّ النتيجة جاءت على خلاف ما كان يحسبه بعقله تماماً، وهي سقوطه صريعاً بين يدي تاج الدين البسيط عدداً وعدةً وعتاداً، ولكنّه القوي روحاً وإيماناً وعزيمةً.

ولقد صوّر لنا الشاعر في سخرية لاذعة المفارقات المضحكة في هذه الشخصية، وذلك من خلال الرسم الكاركاتيري الذي رصد فيه متناقضات هذه الشخصية، فرأسها الذي كانت ترفعه كبراً وغروراً أحنته سقوطاً وانكساراً، وعيناها اللتان كانتا تملؤهما الرغبات والآمال العراض في النصر، ملأتهما الدموع حسرةً وندامةً، ويداها اللتان كانتا تلوّحان بالتهديد والوعيد لتاج الدين صارتا تمسحان دموعها، وصدرها الذي كان تكسوه النياشين والأوسمة أصبح عارياً ذا عارٍ وفضيحة؛ لما أصاب صاحبه من هزيمة نكراء. ولا مرية في أنّ السخرية والمفارقة قد تعاظمت في هذا المشهد؛ للهزيمة التي أصابت قوياً من ضعيف، ولاختلال أفق التوقّع لدى قارئ الحكاية الذي لم يكن ليتوقّع أن تكون نهاية القائد الفرنسي هكذا.

ثانياً. الزمن:

للزمن أهمية كبيرة في النصّ السرديّ؛ إذ هو واحد من أهمّ العناصر التي يحكم بها على سرديّة النصّ سواء أكان نثراً أم شعراً؛ لأنّه "لا سرد بدون زمن، فمن المتعذّر أن نعثر على سرد خالٍ من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضاً أن نفكّر في زمنٍ خالٍ من السرد، فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد"،[1] وذلك لأنّه الإيقاع الذي ينظم الأحداث، والشاهد الأمين على مصير شخصيات القصّة، والعنصر الفاعل الذي يحرّك الصراع[2]. فالأحداث التي تجري في الحكاية المسرودة تكون مرتبطة ارتباطاً لصيقاً بالزمن والمكان؛ إذ لا

---

(١) حسن بحراوي، (بنية الشكل الروائي – الفضاء، الزمن، الشخصية)، بيروت، المركز الثقافي العربيّ، ط١، ١٩٩٠م، ص١١٧.

(٢) ينظر: عبدالفتاح عثمان، (بناء الرواية دراسة في الرواية المصريّة)، القاهرة، مكتبة الشباب، ١٩٨٢م، ص٥٤.

حدث أو فعل بلا زمن أو مكان، غير أنّ الزمن يختلف عن المكان في أنّه ليس له" وجود مستقلّ مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان أو مظاهر الطبيعة"[1]. وهذا ما يجعل دراسة الزمن في مثل هذه النصوص دراسة مستقلة أمراً صعباً؛ لأنّه الهيكل الذي يُبنى عليه النصّ الحكائيّ كلّه.[2]

وقبل الخوض في الزمن السرديّ في هذا النصّ لابدّ من الإشارة إلى أنّ هناك زمنين للحكاية، كما بيّن جيرار جنيت، حيث قال: " الحكاية مقطوعة زمنيّة مرّتين ... فهناك زمن الشيء المروي، وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال)" [3]. ويمكن التفريق بينهما أيضاً بأنّ زمن الحكاية "هو المدّة التي استغرقتها الأحداث كما حصلت فعلاً في الواقع"[4]. أمّا زمن القصّ "فهو زمن حاضر تحديداً يبدأ لحظة بدء النطق وينتهي لحظة توقّف الشاعر".[5]

وقد كان للزمن في هذه الحكاية بعامّة قيمة كبيرة ؛ لأنّها عنيت به ابتداء من أول عتبة للنصّ، عتبة التوطئة التي حدّد فيها الشاعر تاريخ المعركة، وهو "عام ١٩١٠م"، وهذا يشي بالقيمة المتعالية للزمن في هذه الحكاية الشعريّة. كما يمكن أن نتبيّن قيمته أكثر من خلال بعض العلامات والمفارقات الزمنيّة التي وردت في النصّ.

أمّا العلامات الزمنية فتبدو واضحة من خلال الأفعال التي وظّفها الشاعر في سرد الحكاية، بخاصة الأفعال الماضية التي حرص السارد على التركيز عليها؛ لتحقيق طابع

---

(١) سيزا قاسم، (بناء الرواية دراسة مقارنة في "ثلاثيّة" نجيب محفوظ)، القاهرة، الهيئة المصرية، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٥م، ص ٣٤.

(٢) ينظر: علي محمد السيد خليفة، (بنية السرد في النادرة - نوادر الأعراب في كتاب عيون الأخبار نموذجاً)، الإسكندريّة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط١، ٢٠١٠م، ص ٤٩.

(٣) جيرار جنيت، (خطاب الحكاية، بحث في المنهج)، ترجمة / محمد معتصم، وآخران، المغرب، الهيئة العامة للمطابع الأميريّة، ط٢، ١٩٩٧م، ص ٤٥.

(٤) ضياء غني لفتة، (البنية السرديّة في شعر الصعاليك)، ص ٨٥.

(٥) كمال أبوديب، (الرؤى المقنّعة - نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٦م، ص ٦٠٧.

السرد في النصّ، فنجد من ذلك في المقطع الثاني الفعل الماضي "كان" الذي يفتتح به الشاعر المقطع: " كان السلطان يقود طلائعنا" ويتكرّر في البيت الثاني مباشرة، "وكان هنالك بحر الدين" ثمّ تتوالى الأفعال الماضية في المقطع نفسه "أشار" "أطلّ"، "تنهّد"، لترصد لنا توالي الأحداث وتواترها وتسارعها في آنٍ، وممّا يلحظ في توظيف السارد للأفعال الماضية أنّه يركّز عليها عند السرد، أمّا في الحوار فيأتي بالفعل الذي يناسب الموقف، مزاوجاً في ذلك بين الماضي والمضارع والأمر.

ويلحظ شيوع الأفعال الماضية في النصّ عامة، وذلك ما جعل القصيدة واحداً من نماذج السرديّ الشعريّ. كما نجد بعض الأفعال المضارعة التي تستشرف المستقبل، وتنقلنا إلى ما ستؤول إليه الأحداث، حزينة كانت أم سعيدة، فالأفعال "سيموت" و"ستشهد"، "وتشهد" في المقطع الثاني تنبئ بمستقبل سيّئ ينتظر تاج الدين ومن معه، ومثل ذلك دلالة الزمن في الفعل المضارع "تهزم" المسبوق بـ"لن" في المقطع الثالث، فقد تضمّنت نبوءة سيئة تنبأ بها ذلك المتخاذل "عبدالله"؛ ليثني تاج الدين ومن معه عن الحرب، ولكنّه لم يفلح. غير أنّ التشاؤم الذي طغى على المستقبل الآتي تحوّل إلى تفاؤل بغدٍ زاهٍ، ملؤه الأنفة والكبرياء بالنصر، فتاج الدين بقتله القائد الفرنسي وإذاقته العدو طعم الهوان وكأس الذل استطاع أن يؤملنا بمستقبل سيكون مثالاً للأمّة في معاني النصر، وقيم العزّة وصفات الإباء والشموخ:

"أن تجعل موتاهم مثلاً

لزمانٍ عبر زمانك آتٍ"

فلا شكّ في أنّ زماننا هذا الذي نعيش فيه اليوم هو جزء من ذلك الزمان الذي وصفه الراوي بأنّه "زمان آت".

وقد يتعالق الماضي والحاضر، فيحدثان نوعاً من الصراع على نحو الصراع الذي تشهده الأحداث في النص المسرود، فمن ذلك قوله:

"إنّ الحرب اليوم شرف

داسوا عزّة أرضك

هتكوا حرمة عرضك

عاثوا ملء بلادك غازين"

فقد حدّد الراوي فضاءين زمنيين جرت فيهما الأحداث، صرّح بأحدهما، وهو "اليوم"، واكتفى بالإيماء إلى الآخر، وهو "أمس" إيماءً تفسّره الأفعال الماضية "داسوا، هتكوا، عاثوا". كما أنّ الراوي كشف لنا عن صراع زمني خفيّ بين هذين الزمنين، (اليوم والأمس)، فهما وإن كانا متجاورين إلا أنّهما غير متوافقين، بل هما متصارعان؛ لتصارع الأحداث فيهما؛ ففي "اليوم" تشي الأحداث بشرف وعزّة وحرية، وبينما أحداث "أمس" كلّها ذلّ وهوان واضطهاد، فالعلاقة بينهما متوتّرة، كما هو الحال بين الأحداث فيهما.

وبصورة عامّة لم تكن للزمن فضاءات محدّدة، وإشارات واضحة الحدود والمعالم. إذا استثنينا الفضاء العام الذي ورد في عتبة التقديم. ولكن ذلك لا يعني عدم اكتراث السارد به؛ لأنّه قد اهتمّ به اهتماماً كبيراً، وبدا ذلك من خلال العلامات التي مرّ ذكرها وكذا من خلال إشاراته إلى لفظة "زمن" نفسها أكثر من مرة في النصّ، كما في عبارته "هذا زمن الشدّة"، التي تكرّرت مرتين. ويضاف إلى ذلك إشارته في المقطع الأول من النصّ، حينما ذكر قوله "منذ سنين" في قوله: "تتنزّى شوقاً منذ سنين"، غير أنّ هذه الإشارة فيها قدر كبير من التعميم والإبهام؛ إذ لا يعرف منذ متى ذلك الشوق تحديداً؟ ولكن الذي يفهم من ذلك كلّه أنّ البحث عن الحرية التي كان الاقتتال كلّه من أجلها ظلّ في وجدان الثوار منذ زمنٍ بعيدٍ. مهما يكن من أمر فإنّ فكرة الزمن حاضرة في ذهن الراوي، وإن لم يحدّدها تحديداً دقيقاً، وواضح المعالم والسمات.

أمّا المفارقات الزمنية، فهي "أشكال التنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية"[1]، وتتحقّق عندما يخالف "زمن السرد ترتيب أحداث القصة، سواء بتقديم حدث على آخر،

---

(١) جيرار جنيت، (خطاب الحكاية، بحث في المنهج)، ص ٤٧.

أو استرجاع حدثٍ، أو استباق حدثٍ قبل وقوعه"[1]، ولا تقتصر المفارقة الزمنية على تقنيتي الاستباق والاسترجاع وحدهما، وإنّما هي مصطلح عامّ وأشمل من ذلك.[2] ولكن ممّا لا شكّ فيه أنّ هاتين التقنيتين هما أبرز عناصر المفارقات الزمنيّة. والاستباق يكون بذكر حدثٍ لاحقٍ مقدّماً[3]، وقد يكون "على شكل حلمٍ منبئٍ أو نبوءة أو افتراضات صحيحة أو غير صحيحة بصدد المستقبل".[4] أمّا الاسترجاع فيكون بذكر حدث سابقٍ مؤخّراً[5]، ولكليهما قيمة سرديّة كبيرة في النصّ. فالاسترجاع قد يكشف عن ماضي عنصر مهمّ من عناصر الحكاية، أو يسدّ ثغرة في النصّ القصصيّ كأن يذكّر بأحداث ماضية سابقة للسرد، أو يعين السارد على عقد موازنة بين ماضي شخصياته وحاضرها؛ لبيان ما أصابها من تغيّر أيّاً كان هذا التغيّر.[6] وهذه الموازنة بين الحاضر والمستقبل نفسها قد يحقّقها الاستباق. كما يضاف إلى قيمة هاتين التقنيتين بعامّة أنّهما تحفزان المروي له لمتابعة أحداث الحكاية؛ إذ هذه القفزات الزمنية يصحبها قفز خيالي ونفسي وفكري داخل المروي له.

وقد توافرت في نصّ الفيتوري المفارقة الزمنية بنوعيها؛ الاسترجاع والاستباق، ففي المقطع الأول تبدأ القصة بحدث ينبغي أن يكون ترتيبه في آخر الأحداث، وهو موت البطل:

يا فارس

حتى مات!

---

(١) محمد بوعزة، (تحليل النصّ السرديّ)، ص ٨٨.

(٢) ينظر: جيرار جنيت، (خطاب الحكاية، بحث في المنهج)، ص٥١.

(٣) ينظر : المصدر السابق، ص ٥١.

(٤) الشكلانيّون الروس، (نظرية المنهج الشكليّ، نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربيّة والشركة المغربيّة للناشرين المتحدين، ١٩٨٢م، ص ١٨٩.

(٥) ينظر : جيرار جنيت، (خطاب الحكاية، بحث في المنهج)، ص٥١.

(٦) ينظر: سمير المرزوقي، وجميل شاكر، (مدخل إلى نظرية القصّة - تحليلاً وتطبيقاً)، تونس، الدار التونسيّة للنشر، ١٩٨٥م، ص٨٢، ٨٣.

فالسارد يتحدّث حديثاً استباقياً عمّا سيحدث لتاج الدين من بعد، وهو موته، دون أن يذكر لنا كيفيّة ذلك، ثم يعود القهقرى؛ ليسرد لنا أحداث الحكاية مفصّلة من بدايتها، وعندما يبلغ نهايتها يفصح لنا عن كيفيّة الموت؛ ليأتي الإفصاح في موقعه الطبعيّ من الأحداث، حيث يقول في آخر الحكاية :

وتساقط تاج الدين   لم يقو الفارس أن يرجع

لبكاء الشعب عليه   فرصاصات خمس صدئات

تسكن في عينيه

فبهذه التقنية السرديّة استطاع الشاعر أن يحقّق فينا أثراً قويّاً، وهو عمق الانفعال بقتل البطل الذي كان بدمٍ باردٍ غيلة وغدراً، فهو لم يقتل بسلاحٍ فاتكٍ فتكه بأعدائه، وإنّما قتل بخمس رصاصات فقط، وكنّ رصاصات صدئات، لا يكاد يكون فيها بارود، وكأنّما في ذلك احتقار آخر لهؤلاء القتلة الذين لم يفلحوا مواجهة تاج الدين مواجهة الأبطال، فهم لم يقتلوه بهذه الرصاصات الصدئات التي لا قيمة لها، وإنّما قتله أجله، وكما مرّ ذكره - أنّ أهمية الاستباق تكمن في أنّ السارد يشدّنا إلى قراءة الأحداث ومتابعة الحكاية في لهفة وتشوّق لمعرفة كيفيّة وقوع الحدث الذي أشار إليه، أو يجعلنا نترقّب هذا الحدث فيما يأتي من أحداث مستقبليّة، ولكن ممّا هو واضح أنّ السارد لا يستبق ذكر أي حدث، وإنّما يستبق الأحداث التي تثير فضول المتلقي وتشدّه لمعرفة كيفيّة وقوعها، على نحو ما فعل حينما ذكر موت البطل، أو حينما يروي لنا تشاؤم البطل بالزمن الآتي، الذي سيشهد حزناً أكثر ممّا هو عليه الآن؛ للموت المحقّق الذي سيملأ الوديان بجثث القتلى:

هذا زمن الشدة يا إخواني   هذا زمن لأحزان

سيموت كثير منا   وستشهد هذى الوديان

حزنا لم تشهده من قبل ولا من بعد

وقد جاءت مفارقة الاسترجاع قبل الأبيات التي فيها استباق بذكر حدث الموت، وذلك حينما استرجع السارد بعض الأفعال الكريمة التي كان يقوم بها البطل، والصفات الفاضلة التي تحلّى بها في حياته من قبل:

يـــــــــــا فـــــــــــــارس سرج جوادك ليس يلامس ظهر لأرض

وحسامك مثل البيرق يخترق الظلمات يـــــــــــا فـــــــــــــارس

مثـــــل الـــــصقر إذا مـــــا نقـــــض بيتـــــك عـــــالي الـــــشرفات

نـــــــــــارك لا تخبـــــــــــو.. لا تـــــــــــسود

وجارك موفور العرض

فقد أسهمت تقنية الاسترجاع هنا في إعطاء المروي له إضاءة مهمّة عن شخصية البطل تاج الدين الذي تحلّى بصفات البطولة العربية الخالصة من شجاعة، وشرف، وكرم، وعفّة، وحماية جار وغير ذلك، وقد مهّد الشاعر بكلّ ذلك؛ ليقرّر في نهاية المقطع أنّه "فارس" وهكذا ظلّ حتّى "مات".

وقد لا تكون مفارقة الاسترجاع واضحة في الأبيات السابقة وضوحها في قوله:

كان السلطان يقود طلائعنا لكفار

وكان هنالك بحر الدين

إذ استخدم الشاعر هنا الأدوات التي يتلقّى بها القارئ مفارقة الاسترجاع، وهي "المؤشرات اللسانيّة الدالة على هذا السرد الاسترجاعيّ هي صيغة الأفعال الدالة على زمن الماضي كنت، كانت"[1]، فقد أخذنا الشاعر بهذه المفارقة الزمنيّة إلى جوّ الأحداث التي استرجعها إلينا؛ لنعيش أجواء المعركة، ونشهد بطولة السلطان، ومن معه من المقاتلين، وقد أفلح الشاعر بذلك؛ لأنّ القارئ العربي بعامّة تأسره الحكاية بصيغة الماضي (كان يا ما كان)، وتحفزه لمتابعة الأحداث التي تسرد بهذا الأسلوب.

---

(١) محمد بوعزة، (تحليل النصّ السرديّ، تقنيات ومفاهيم)، ص٨٨.

ولا عجب في ذلك، إذ إنّ "تقنية الاسترجاع مهمة على مستوى إضاءة النصّ الأدبي، ولاسيما في النصوص السرديّة، وهي تقوم على الراوي المهيمن والعالم بكلّ شيء والمتحكّم في بناء النصّ، فلا يغفل عن جانب من جوانبه العامّة".[1] وبصورة عامّة فإنّ التقنيّات السرديّة التي استخدمها السارد في تحقيق المفارقات الزمنيّة جاءت ذات وظيفة فاعلة في الحكاية، ممّا ترك أثراً واضحاً في تلقي أحداثها، المسترجع ذكرها أو المستبق. ولعلّ سبب ذلك يعود إلى موهبة الفيتوري التي أعانته على توظيف هذه المفارقات في ترتيب أحداث الحكاية على النحو الذي يجعل الحكاية مؤثّرة في نفوس المتلقين.

ثالثاً - الرؤية السرديّة :

تمثّل الرؤية السرديّة الكيفيّة التي يعرض بها السارد القصّة[2]، ويصطلح عليها بالتبئير، وهو "يكون عندما ترد المادة من خلال رؤية شخصية معينة ووفق وجهة نظرها"[3]. وتختلف "الأبحاث وتتعدّد التصوّرات حول الرؤية السرديّة، كما أنّها تتطوّر سواء بتوسيع المفهوم أو تعديله، وهذا ما جعل البحث في مفهوم الرؤية السرديّة مفتوحاً ومتطوّراً ومتغيّراً"[4]، ولذلك فمن الأسهل والأفضل في تحليل النصوص السرديّة اتّباع منهج تودوروف[5] الذي حصر الرؤية السرديّة في ثلاثة أنواع، وهي الرؤية من الخلف (الراوي العليم)، والرؤية مع (الراوي المصاحب)، والرؤية من الخارج[6].

أمّا الرؤية السرديّة التي عُرِضت بها الأحداث في نصّ الفيتوري فقد جاءت من وجهة نظر الراوي المشارك أو المصاحب، وتكون هذه الرؤية عادة "عبر ضمير المتكلّم أنا - تُ.

---

(١) ضياء غني لفتة، (البنية السرديّة في شعر الصعاليك)، ص٩٣.

(٢) ينظر: تودوروف، (مقولات السرد الأدبيّ)، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبيّ، المغرب، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، ١٩٩٢م، ص٦١.

(٣) الصادق قسومة، (علم السرد - المحتوى والخطاب والدلالة)، ص٢٨٢.

(٤) محمد بوعزّة، (تحليل النصّ - تقنيات ومفاهيم)، ص٧٦.

(٥) ينظر: المرجع السابق، ص٧٦.

(٦) ينظر: تودوروف، (مقولات السرد الأدبيّ)، ص٥٨.

نا"[1]، وهذا الراوي بمعنى المصاحب عند تودوروف، لأنّ السارد "يكون مصاحباً للشخصية أو الشخصيات التي يتبادل معها المعرفة بصيرورة الأحداث"[2]، ويحتل هذا الراوي (المشارك أو المصاحب) "المرتبة الثانية بعد ضمير الغائب في الفنون السرديّة من حيث الأهميّة"[3]. وقد يستخدم الراوي المشارك أيضاً ضمير الغائب، ويروي الأحداث كأنّه لا علاقة له بها. ولكن شرط ذلك أن تكون معرفة الراوي بقدر معرفة الشخصية الروائية[4] لا أكثر ولا أقلّ، وعندئذ يكون هذا التحوّل من راوٍ مشارك إلى راوٍ آخر أشبه باللعبة السرديّة التي تحاول أن تُوهم بواقعية أحداث الحكاية، بتعدد الأصوات الذي لم يكن موجوداً أصلاً في الواقع، إذ إنّ "كلّ سرد هو. بطبعه. مصوغ ضمنياً بضمير المتكلّم ولو بصيغة الجمع الأكاديميّة"[5].

وقد بدا الراوي المشارك أو المصاحب مهيمناً على معظم الحكاية في نصّ الفيتوري، إذ تردّد ضمير المتكلمين "نا" في أكثر من موضع في النصّ، من ذلك ما جاء في أول مشهد للصراع، في قوله: "كان السلطان يقود طلائعنا"، ومنه في قوله: "وأشار إلينا تاج الدين"، وفي قوله: "ومضى يقول لنا" الذي تكرّر مرتين.

ولم يكن ذلك وحده ما أضفى عنصر المشاركة على الراوي، وإنّما هناك بعض الأساليب الإنشائيّة والتراكيب اللغويّة التي توهم المتلقّي بأنّ الراوي لم يكن إلا واحداً من الذين صنعوا أحداث هذه الحكاية. فمن أبرز تلك الأساليب: النداء والأمر واستخدام ضمير المخاطب. فهذه الأساليب تقتضي المصاحبة والمشاركة. فالنداء يقتضي أن يَمْثُل المنادَى أمام المنادِي، والأمر يقتضي أن يكون المأمور إزاء الآمر، والمخاطبة تلزم أن يكون المخاطَب أمام المخاطِب؛ لأنّ هذه أصوات لا تقوم إلا بالتواصل والاتصال بين طرفين، أو

---

(1) فايزة الحربي. (السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر). الرياض. النادي الأدبي، ط1، 2010م، ص659.

(2) تودوروف، (مقولات السرد الأدبيّ)، ص80.

(3) فايزة الحربي. (السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر)، ص659.

(4) ينظر: محمد بوعزّة. (تحليل النصّ – تقنيات ومفاهيم)، ص79.

(5) جيرار جنيت. (خطاب الحكاية. بحث في المنهج)، ص 255.

بافتراض ذلك وفق معطيات معينة، وهنا تتحقّق المشاركة بين الراوي وأطراف القصة الأخرى، بخاصة البطل الذي كان يوجّه إلى الراوي ومن معه نداءاته المتكرّرة وأوامره المختلفة، وخطابه المباشر المتضمّن ضمير المخاطَب.

لقد استخدم السارد تقنية النداء الموجّه إلى بطل الحكاية في مواطن متعدّدة من النصّ، من ذلك : " يا فارس، يا تاج الدين، يا مولاي السلطان" وقد تكرّر "يا فارس" عشر مرات في النصّ، وكذا تردّد النداء بـ "يا تاج الدين" عشراً أيضاً، أمّا الأمر فكان في مواضع عديدة من النصّ، وكذا كان الخطاب الموجّه إلى البطل، حيث اكتظّ النصّ عامّة بضمائر الخطاب "الكاف، والتاء"، حتى لا يكاد يخلو مقطع أو بيت منها، فالأمر في المقطع الرابع من النصّ المسرود : " اضرب.. اضرب .. يا تاج الدين، اضرب .. اضرب .. اضرب" يؤكّد أنّ السارد نسي موقعه من الأحداث التي ذاب فيها، وصار وسطها، فنبرة التحريض القويّة، والانفعال المتمثّل في تكرار الفعل "اضرب" خمس مرّات، يجعل المتلقي يظنّ أنّ السارد كان إزاء تاج الدين وقت المعركة والقتال، ولكنّ الواقع خلاف ذلك، فالشعور بالثورة وحده هو الذي استدعى هذا الأسلوب ذا الإيقاع المناسب للذات الثائرة؛ لأنّ الفعل (اضرب) جاء على وزن تفعيلة النصّ "المتدارك" المخبونة "فعِلن"، وهذه التفعيلة تناسب روح الثورة والرفض؛ لخفّتها التي تناسب الهتاف والصياح[1].

ولعلّ الفيتوري أراد باختياره الراوي المشارك لسرده أن يقاسم البطل بطولاته الخالدة، فهي بطولات تشرف امرأً ثائراً كالفيتوري أن يكون واحداً من صنّاعها، فلمّا فاته نيل ذلك حقيقةً، أراد أن ينال منها إبداعاً وفنّاً، أو هكذا استطاع الفيتوري أن يقنع القارئ أنّه واحد من أولئك الأبطال؛ وذلك لأنّ ذاته الساردة ذابت مع النصّ المسرود، فلم يعد المتلقي يذكر من المؤلّف؟ وإنّما انصب جلّ اهتمامه في متابعة السارد، وما يروي من حكايات وأحداث، وهذا ملمح من أبرز ملامح الأنا السرديّة أو ضمير المتكلّم الذي "من

---

(1) ينظر: عبدالفتاح الشطّي، (شعر الفيتوري المحتوى والفنّ)، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠١م، ص ١٦٦.

سماته ذوبان النصّ السرديّ بالناصّ/ السارد. فغالباً ما ينسى القارئ المؤلّف. الذي يتحوّل إلى مجرّد شخصية من شخصيات القصّ."[1]

وقد يعمد السارد إلى إخفاء ذاته أو "أناه" وراء ضمير الغائب الذي يستخدمه في بعض المواطن من السرد إلا أنّ ذلك -كما مرّ ذكره- مجرّد لعبة سرديّة يريد منها الراوي المشارك إضفاء طابع الصدق على حكايته، أو كسر الرتابة وطرد الملل الذي قد يدبّ إلى القارئ؛ نسبة لسرد الأحداث بأسلوب واحد. كما أنّ تعدد الرواة "يعمل على إبراز الجوانب المختلفة للحقيقة، ويكسر حدّة السلطة المطلقة التي يحتكرها الراوي المفرد المهيمن على القصّ"[2] فاختلاف الضمير من متكلّم إلى غائب؛ لا يؤثّر في مظهر الرؤية المصاحبة في السرد[3]؛ فمن ثمّ لا يغيّر ذلك شيئاً في صفة الراوي، وزاوية الرؤية السرديّة، وإنّما يظلّ الراوي هو هو، والرؤية السرديّة هي هي، ويبقى المنظور الذي من خلاله تنقل الأحداث واحداً مع اختلاف الضمائر.

ومن أمثلة ذلك في نصّ الفيتوري الأبيات الأخيرة من المقطع الثاني التي يقول فيها :

وترجّل تاج الدين

جبل مزهواً من فوق جبل

وترجّل تاج الدين

وحواليه عشرة آلاف رجل

سجدوا فوق رمال "دروتي" لله معه

فعلى الرغم من أنّ السارد يبدو بعيداً عن الأحداث؛ وذلك من خلال استخدامه الفعل "سجدوا" الذي لا يشمله بدلالته الظاهرة، وكذا من خلال الوصف "وحواليه ألف رجل" وهو وصف يوحي بأنّ السارد ليس واحداً من هؤلاء الرجال، غير أنّه من حيث الرؤية

---

(١) فايزة الحربي، (السرد الحكائي)، ص٦٦٠.

(٢) عبدالرحيم الكرديّ، (الراوي والنصّ القصصيّ)، القاهرة، دار النشر للجامعات، الطبعة الثانية، ١٩٩٦م، ص١٤٠.

(٣) ينظر: حميد لحمداني، (بنية النصّ السرديّ من منظور أدبيّ)، ص ٤٨.

المهيمنة على النصّ هو واحد منهم، وذلك لاتحاد الرؤية السرديّة، ووحدة المنظور في النصّ المسرود كلّه، إذ جاء منظوراً من رؤية الراوي المشارك والمصاحب.

* * *

خاتمة :

لقد اتّخذ الفيتوري من السرد قالباً أسلوبياً، وإطاراً فنياً استطاع من خلاله التعبير عن موهبته الشعريّة أولاً، بأنّه قادر على تقديم أفكاره ورؤاه في أسلوب ماتع يشدّ القارئ، ويأخذ بتلابيبه ويجعله أسيراً لهذه الحكاية المتكاملة التي بدأت بحياة البطل، وانتهت بموته، وبين الحياة والممات سلسلة من الأحداث. لقد جاءت قصيدة "مقتل السلطان تاج الدين" حكاية مشتملة على تقنيات سرديّة شتى، وظّفها الشاعر توظيفاً إبداعياً مميّزاً من خلالها استطاع أن يحقّق بعضاً من أهدافه المألوفة في شعره عامّة، وهي الثورة على الإنسان الأبيض الظالم المستعبد المستبدّ، واستنهاض همم أفريقيا، واستشراف المستقبل الواعد بالحرية والأمن والسلام والعدالة. وقد جاء النصّ محمّلاً بطاقات عالية من هذه المعاني الإنسانيّة العميقة، فعلى الرغم من أنّه يصوّر أحداثاً تاريخيّة واقعيّة إلا أنّ جماليات الشعر وتقنيات السرد حوّلت الماضي إلى حاضرٍ معيش، ومستقبل يُستشرف بآمال عراضٍ وأحلام جميلة.

لقد وظّف الشاعر تقنيات سردية مختلفة للتعبير عن تلك الرؤى والأفكار، وحاول الباحث مقاربة هذا التوظيف مقاربة إنشائيّة، ووزّع دراسته في مبحثين كبيرين بحسب منهج تودوروف؛ تناول في المبحث الأول القصّة، وتوزّع ذلك في عنصرين؛ هما الأعمال (الأحداث)، والشخصيات، وتناول في المبحث الثاني الخطاب، وتوزّع في ثلاثة عناصر، وهي : أساليب الخطاب، والزمن والرؤية. وقد تبيّن للباحث من خلال هذه المقاربة أن القصّة كلّها انتظمت في وحدة سرديّة كبرى ربطت بين عناصرها أو وحداتها الجزئية بينة النظم؛ إذ إنّ الحكاية في عامّتها تدور حول شخصية واحدة، وهي شخصية البطل (تاج الدين). وقد توزّعت القصيدة في ثمانية مقاطع، وكاد يمثّل كلّ مقطع وحدة سرديّة مستقلّة، لولا أنّ هذه الوحدات انتظمت بعامةٍ في وحدة سرديّة كبرى. وقد جاءت الأحداث موزّعة في هذه الوحدات السرديّة، ومترابطة بعلاقات تراتبيّة واضحة؛ إذ جاءت

مرتبة ترتيباً منطقياً، فكلّ حدث يفضي إلى آخر، حتى النهاية التي أسدلت ستار الحرب بقتل البطل.

أمّا الشخصيات فلم تنل حظاً وافراً. إذا استثنينا شخصية تاج الدين التي كانت محور الحكاية كلّها. ولعلّ ضعف حضور الشخصيات الأخرى يرجع إلى هوية النصّ؛ إذ هدف الشاعر من النصّ كلّه تسليط الضوء على الخبر التاريخي أكثر من عنايته بالشخصيات. فكان الهدف هو إبراز الأعمال والأحداث والأفعال وتسليطها على البطل، بغض النظر عن الفاعلين وهوياتهم. ولكن على الرغم من قلّة الشخصيات في هذا النصّ إلا أنّها أدّت دوراً تقنياً مهماً. فعلى سبيل المثال جاءت شخصية "عبدالله" تحمل رمزيّة عميقة، وهي الرمز إلى الرأي الآخر والصوت المعارض، وكان حضورها ضرورياً، لإبراز جانب مهمّ في شخصية البطل، وهو فردانيته في اتخاذ الرأي، وثباته على مبادئه أيّاً كانت النتائج. وكذا عني السارد بإبراز شخصية القائد الفرنسي بنياشينه وكلّ صلفه وجبروته؛ ليجعله في آخر المشهد يخرّ صريعاً، وتتحول تلك القوّة كلّها إلى ضعف وخور وهوانٍ، وفي ذلك أيضاً رمزيّة أخرى، مفادها أنّ القوّة وحدها لا تهزم، فلا بدّ من التزوّد بالإيمان، فقوّة الروح أعظم من قوّة المادّة؛ ليخلص من ذلك الفيتوري بدرس مستفاد يقدّمه للشرق؛ لئلا ينبهر بقوّة الغرب؛ إذ تلك قوّة كرتونيّة زائفة، كقوة ذلك القائد، فسرعان ما تتلاشى أمام أصحاب العزيمة والإرادة، كتاج الدين وجماعته.

أمّا شخصية السلطان تاج الدين التي كانت الشخصية المحوريّة في الحكاية كلّها، فقد حظيت برصيد وافر من عناية السارد، فقد كانت تمثل الشخصية القارة؛ لحظّها الوافر من الأعمال، واحتكارها كثيراً من الوظائف، ودوران شخصيات القصّة وأفعالها كلّها حولها، وتقاطعها معها في كثير من العلاقات. وقد عني الشاعر برسم هذه الشخصية وبالغ في ذلك، فجعل تاج الدين يترجل مزهواً كالجبل، ويواجه بحربته مدفعاً، حتّى كادت تتحوّل هذه الشخصية إلى شخصيّة رمزيّة أو أسطوريّة، فهي تقاتل بالمستحيل، وتنتصر بالإرادة، متحديةً في ذلك الغرب بكلّ قوّتها وعدّتها وعتادها؛ ليبيّن

الشاعر بذلك مرة أخرى أنّ النصر ليس بالقوّة، وإنّما بالإيمان والعزيمة. وتتجلّى الرمزية في تاج الدين حينما يصوّره السارد لحظة سقوطه، وهو ممسك بالراية "لكنّ أحداً لم ير رايته تسقط من كفيه". فذلك يجعل القارئ يدرك أنّ الخطاب ليس عن شخصية معينة، وإنّما هو عن المبادئ التي يموت أصحابها من أجلها، وتبقى ما بقيت الحياة؛ فلذلك كثيراً ما كان يأخذنا الفيتوري إلى المستقبل؛ لنرى بطولات تاج الدين قد آتت أكلها بما كان يقاتل من أجله.

أمّا أساليب القصّ فقد حاولت الدراسة حصرها في ثلاثة، وهي الحوار بنوعيه؛ الخارجي والداخلي، والوصف والمفارقة التصويريّة. ففي الحوار كشفت الدراسة عن غياب هذا المشهد إلا في موضع واحد، وفسّرت ذلك بغلبة الطابع السرديّ على القصّة عامّة، ولكن على الرغم من قلّة الحوار إلا أنّه أدّى وظيفة مهمة في تصعيد الأحداث، وتوجيه حركة الصراع. فقد كان حوار "عبدالله" مع تاج الدين مهماً للغضبة العظيمة التي غضبها تاج الدين، وكانت تلك الغضبة مهمّة أيضاً لتبليغ رسالة تهديد إلى كلّ مرجفٍ ومتخاذلٍ أمثال "عبدالله". كما تبطّن هذا الحوار رؤى فلسفيّة وفكريّة خلاصتها أنّ الماديّة الغربيّة لا قيمة لها. أمّا الوصف فقد شكّل تقنية مهمّة في رسم الفضاء عامّة، والأمكنة خاصة. فمن مطلع النصّ يضع السارد القارئ وسط خيام تاج الدين التي تحفّها المخاطر من كلّ ناحيةٍ وصوبٍ، معبّراً عن ذلك برمزية الشمس المسجونة للتّوق إلى الحرية، والريح التي تدور كطاحونة كناية عن المخاطر المحدقة بتاج الدين ومن معه. ثمّ ينهض الوصف بأدوار متواصلة في بيان المكانة السامقة التي تتفرد بها "دروتي" أرض الموقعة، التي يتكرّر وصفها في أكثر من موضع في النصّ، مضفياً عليها الشاعر هالة من الطّهر والتقديس؛ لتبرير التضحيات الجسام التي بذلت من أجلها. وكذا أسهم الوصف إسهاماً كبيراً في رسم ملامح البطولة في شخصية تاج الدين، فقد عبّر الشاعر عن شجاعته وكرمه وعفّته وشرفه وحمايته جيرانه، وغيرها من صفاته النبيلة التي خصّها بالمقطع الأول كاملاً؛ ليجعل ذلك مدخلاً منطقيّاً للبطولة النادرة التي قدّمها تاج الدين. وتوزّعت

مشاهد تلك البطولة في بقية مقاطع القصيدة. أمّا المفارقات التصويريّة فقد تركت ميزة سرديّةً خاصّة في الحكاية؛ إذ التناقض الذي رصده الشاعر في شخصية القائد الفرنسيّ حقّق سخرية لاذعة أسهمت إسهاماً كبيراً في كشف كنه هذه الشخصية المتناقضة التي بدت قوية في ظاهرها، ولكنّها في حقيقتها ضعيفة بالغة الضعف والخور، وكأنّما قصد الشاعر بذلك جعلها رمزية للماديّة الغربيّة عامّة.

أمّا الزمن فقد اكتسى أهميّة خاصّة في الحكاية ابتداء من عتبة المطلع التي اشتملت على تحديد دقيق لزمان المعركة، ثمّ أخذ السارد بعد ذلك يستعين بالعلاقات الزمنيّة المتوافرة في الأفعال الماضية والمضارعة، وأكثر من الماضية خاصّة؛ ليحيل القارئ إلى زمان المعركة ويضعه وسط أحداثها، كما تمكّن الشاعر من نسج مفارقات زمنية مؤثّرة في النصّ باسترجاع الأحداث واستباقها؛ ليضفي عليها نوعاً من الحيويّة؛ فمن ثمّ اختلف زمن السرد عن زمن الحكاية، موظّفاً السارد ذلك لحفز المتلقي؛ حتّى يتفاعل مع أحداث حكايته.

أمّا في الرؤية السرديّة فقد تقمّص الشاعر في سرد الأحداث شخصيّة الراوي المشارك أو المصاحب، حتى يكاد يتوهم القارئ أنّ السارد واحد من جنود السلطان تاج الدين، وبدا ذلك من خلال توظيف بعض الأساليب التي تقتضي أن يكون السارد مشاركاً شخصيات الحكاية في الأحداث، كأساليب الخطاب والنداء والأمر، وعلى الرغم من جنوح السارد إلى تعدّد الرواة في الحكاية إلا أنّ الراوي المشارك ظلّ هو الطاغي على الرؤية السرديّة عامّة.

وقد جاء نصّ الفيتوري في أغلب أحواله محقّقاً السمة السرديّة حتى في لغته التي لم تأت لغة شعريّة محضة، بل انضافت إليها سمة السرد التي تقضي بأن يكون لكلّ شيء وظيفته في النصّ كما قال رولان بارت[1]، فالشاعر قد استخدم اللغة الشعريّة وفق ما

---

(١) ينظر: رولان بارت، (مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص)، ترجمة منذر عياشي، حلب، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٣م، ص ٤٠.

يخدم به الحكاية، من خلال سرد الأحداث، ورسم ملامح الشخصية أو بناء الخطاب السرديّ بمختلف عناصره، دون أن يغفل خصوصية الشعر بمجازاته وإيقاعاته الخاصّة؛ وبهذا يمكن أن يعدّ الفيتوري واحداً من الشعراء الذين استطاعوا أن يوظّفوا تقنيات السرد بجدارة في صناعة القصيدة الحديثة، وقد جاءت هذه القصيدة خير شاهدٍ على ذلك، وهي نموذج لقصائد عديدة في دواوينه، ويمكن أن تنهض تلك القصائد بدراسة علميّة مستقلة تتناول السردي الشعريّ في شعر الفيتوري عامّة.

* * *

المصادر والمراجع

أولاً. المصادر :

محمد مفتاح الفيتوري:

١- الأعمال الشعريّة "اذكريني يا أفريقيا". القاهرة. الهيئة المصرية للكتاب.الطبعة الرابعة. ١٩٩٨م.

ثانياً. المراجع :

١- القرآن الكريم

إبراهيم يحيى عبدالرحمن:

٢- "المساليت". الخرطوم. مطبعة حصاد للطباعة والنشر. ٢٠٠٨م.

أيمن تعيلب:

٣- (بنية المفارقة في الخطاب السردي المعاصر. دراسة في كتاب دمياط).

http://www.arabicstory.net/forum/index.php?showtopic=٦٦٠٢

بنعيسى بوحمالة:

٤- "النزعة الزنجيّة في الشعر المعاصر – محمد الفيتوري نموذجاً". الرباط. منشورات اتحاد كتّاب المغرب. ط١. ٢٠٠٤م.

تزيفتان تودوروف :

٥- "الشعريّة". ترجمة شكري المبخوت. ورجاء بن سلامة. المغرب. دار توبقال للنشر. الطبعة الثانية. ١٩٩٠م.

٦- (مفاهيم سرديّة). ترجمة عبدالرحمن مزيان. منشورات وزارة الثقافة الجزائرية. الطبعة الأولى. ٢٠٠٥م.

٧- "مقولات السرد الأدبي". ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا. ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبيّ. المغرب. منشورات اتحاد كتاب المغرب. الطبعة الأولى. ١٩٩٢م.

جيرار جنيت:

٨- "خطاب الحكاية، بحث في المنهج"، ترجمة / محمد معتصم، وآخراين، المغرب، الهيئة العامة للمطابع الأميريّة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م.

جيرالد برنس:

٩- (قاموس السرديّات)، ترجمة / السيد إمام، القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.

حسن بحرواي:

١٠- (بنية الشكل الروائي – الفضاء، الزمن، الشخصية)، بيروت، المركز الثقافي العربيّ، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م

حميد لحمداني:

١١- "بنية النصّ السرديّ من منظور أدبي"، بيروت، المركز الثقافي العربيّ للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ١٩٩٣م.

ابن رشيق:

١٢- "العمدة في محاسن الشعر وآدابه". ت /محمد محيي الدين، لبنان، دار الجيل، الطبعة الأولى، ١٩٧٢م.

رولان بارت:

١٣- (مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص)، ترجمة منذر عياشي، حلب، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.

رولان بورنوف:

١٤- وريال أوئيلئة، "عالم الرواية"، ترجمة نهاد التكرلي، بغداد، دار الشؤون الثقافيّة، ١٩٩١م.

الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر:

١٥- (الكشّاف)، تحقيق / عادل عبدالموجود، وعلي معوّض، الرياض، مكتبة العبيكان، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.

سمير سعيد حجازي:

١٦- (قاموس مصطلحات النقد الأدبيّ المعاصر). القاهرة. الآفاق العربيّة. ٢٠٠١م.

سمير المرزوقي، وجميل شاكر:

١٧- "مدخل إلى نظرية القصّة ـ تحليلاً وتطبيقاً". تونس. الدار التونسيّة للنشر. ١٩٨٥م.

سيزا قاسم:

١٨- "بناء الرواية دراسة مقارنة في "ثلاثيّة" نجيب محفوظ. القاهرة. الهيئة المصرية. دار التنوير للطباعة والنشر. الطبعة الأولى. ١٩٨٥م.

الصادق بن الناعس قسومة:

١٩- "علم السرد ـ المحتوى والخطاب والدلالة". الرياض. جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلاميّة. الطبعة الأولى. ٢٠٠٩م.

الشكلانيّون الروس:

٢٠- "نظرية المنهج الشكليّ. نصوص الشكلانيين الروس". ترجمة إبراهيم الخطيب. بيروت. مؤسسة الأبحاث العربيّة والشركة المغربيّة للناشرين المتحدين. ١٩٨٢م.

ضياء غني لفتة:

٢١- "البنية السرديّة في شعر الصعاليك". عمّان. دار الحامد. ٢٠٠٩م.

ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلويّ:

٢٢- "عيار الشعر". ت / عبدالعزيز المانع. المملكة العربية السعوديّة. الرياض. دار العلوم للطباعة والنشر.. ١٩٨٥م.

عبدالرحيم الكرديّ:

٢٣- "الراوي والنصّ القصصي". القاهرة. دار النشر للجامعات. الطبعة الثانية. ١٩٩٦م .

عبدالفتاح الشطّي:

٢٤- "شعر الفيتوري المحتوى والفنّ". القاهرة. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. ٢٠٠١م.

عبدالفتاح عثمان:

٢٥- "بناء الرواية دراسة في الرواية المصريّة". القاهرة. مكتبة الشباب. ١٩٨٢م.

عبدالله إبراهيم:

٢٦- "السرديّة العربيّة .بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي". الدار البيضاء، المركز الثقافي العربيّ، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.

عبده بدوي:

٢٧- (الشعر في السودان). الكويت. عالم المعرفة، الطبعة الأولى، ١٩٨١م

عزّ الدين إسماعيل:

٢٨- "الشعر العربيّ قضاياه وظواهره الفنية والمعنويّة". بيروت، دار العودة، ٢٠٠٧م.

علي عشري زايد:

٢٩- "عن بناء القصيدة العربية الحديثة". القاهرة، مكتبة ابن سينا، الطبعة الرابعة،، ٢٠٠٢م.

علي محمد السيد خليفة:

٣٠- "بنية السرد في النادرة .نوادر الأعراب في كتاب عيون الأخبار نموذجاً". الإسكندريّة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

عماد الضمور:

٣١- "سرديّة الشعر في ديوان "منمنمات أليسا" للشاعر محمد القيسيّ". مجلة جامعة النجاح للأبحاث والعلوم الإنسانيّة، المجلد الثالث والعشرون، ٢٠٠٩م.

فايزة الحربي:

٣٢- "السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر". الرياض، النادي الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

فتحي النصري:

٣٣- "السرديّ في الشعر العربي الحديث. في شعرية القصيدة السرديّة". تونس، الشركة التونسيّة للنشر وتنمية فنون الرسم لحساب مسكيلياني للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.

كمال أبوديب:

٣٤- "الرؤى المقنّعة .نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي". القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٦م.

محمد بوعزة:

٣٥- "تحليل النصّ السردي. تقنيات ومفاهيم". الرباط، دار الأمان، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

محمد القاضي:

٣٦- "الخبر في الأدب العربيّ. دراسة في السرديّة العربيّة". تونس، منشورات كلية الآداب، منوبة، ودار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم:

٣٧- "لسان العرب". بيروت، دار صادر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م.

نجيب صالح:

٣٨- "محمد الفيتوري والمرايا الدائريّة". بيروت، الدار العربيّة للموسوعات، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م.

* * *

النص المدروس[1]

قصيدة "مقتل السلطان تاج الدين"

"بطل شعبي قاد نضال قبائل المساليت المشهورة في غرب السودان، ضدّ القوات الفرنسيّة الغازية.. وسقط شهيداً في معركة النصر عام ١٩١٠م"

-١-

فوق الأفق الغربي سحاب حمر لم يمطر
والشمس هنالك مسجونة
تتنزّى شوقا منذ سنين
والريح تدور طاحونة
حول خيامك يا تاج الدين
* * *
يا فارس
سرج جوادك ليس يلامس ظهر لأرض
وحسامك مثل البيرق يخترق الظلمات
يا فارس
مثل الصقر إذا ما نقضّ
بيتُك عالي الشرفات
نارك لا تخبو.. لا تسود
وجارك موفور لعرض
يا فارس حتى مات!

-٢-

كان السلطان يقود طلائعنا
نحو الكفار
وكان هنالك بحر الدين
وأشار إلينا تاج الدين
وأطل بعينيه كالحالم

---

(١) ينظر :محمد مفتاح الفيتوري، الأعمال الشعريّة "اذكريني يا أفريقيا". القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب،الطبعة الرابعة ١٩٩٨م، ص (٣٤٧، ٣٥٩).

في قلب السهل الممتد
ثم تنهد :
"الحرب الملعونة
يا ويل الحرب الملعونة
أكلت حتى الشوك المسود
لم تُبقِ جداراً لم ينهد
"ومضي السلطان يقول لنا
ولبحر الدين:
هذا زمن الأحزان
سيموت كثير منا
وستشهد هذي الوديان
حزنا لم تشهده من قبل ولا من بعد
* * *
وارتاح بكلتا كفيه فوق الحربة
ورنا في استغراق
نحو وجوه الفرسان
كان الجو ثقيلا. مسقوفا بالرهبة
وبحار من عرق تجري فوق الأذقان
وسيوفهم المسلولة تأكلها الرغبة
والخيل سنابكها تتوقد كالنيران
ومضى السلطان يقول لنا
ولبحر الدين :
.هذا زمن الشدة يا أخواني
فسيوف الفرسان المقبوضة بالأيدي
تغدو حطبا ما لم نقبضها بالإيمان
والسيف القاطع في كفّ الفارس
كالفارس يحلم بلقاء الفرسان
* * *
وترجّل تاج الدين
جبلٌ يترجّل مزهواً من فوق جبلْ
وترجّل بحر الدين
وحواليه شرة آلاف رجل

سجدوا فوق رمال "دروتي" لله معه
وأطلّتْ كلّ عيون الطير المندفعة
في هجرتها من أقصى الغرب لتاج الدين
فعلى أفق الوادي الغائم
تمتدُّ رؤوس وعمائم
وبيارق يشبهن حمائم
ثمّ ارتجفت أفواج الطير
وراء السحب المرتفعة
يا تاج الدين.

-٣-

- الأعداء أمامك ... فارجع
لهب .. وقذائف حمر
وخوذات تلمع
والحربة مهما طالت
لن تهزم مدفع
لن تهزمهم يا تاج الدين
بسلاح كزمانك مسكين
وكعاصفة سوداء تلفت تاج الدين
في سخط الجبارين تلفت تاج الدين
وأطلّ على وجه القائل
كانت شفتاه رعوداً وزلازل
كانت كلمات السلطان
سلاسل
- يا ويلك لو لم تك ضيفي يا عبدالله
ما أقبح ما حرّكتَ به شفتيك
ما أقبح ما حرّكتَ به شفتيك
ما أبشع ما منيت به عينيك
عار ما قلت ...
وعار أن نستمع إليك
فاثنِ زمام جوادك
وخذ الدرب الآخر
يا بحر الدين أعده للدرب الآخر

- ٤ -

وتدفّقت الرايات
وغطّى الأفق صهيل الخيل
و" دروتي" العطشى ما زالت
تحلم بمجيء السيل
وتحدّر من خلف الوديان المحجوبة
علم قانٍ.. ومدافع سبع منصوبة
وحرائق وضجيج شياطين
هاهم قدموا يا تاج الدين
فانشر دقات طبولك ملء الغاب
حاربهم بالظفر، وبالناب
طوبى للفارس
إن الحرب اليوم شرف
طوبى للفارس
إنّ الموت اليوم شرف
داسوا عزّة أرضك
هتكوا حرمة عِرضك
عاثوا ملء لادك غازين
غرباء الأوجه سفّاكين
فاضرب.. اضرب.. يا تاج الدين
ضرب.. اضرب.. اضرب

- ٥ -

يا مولاي السلطان
سلام الله عليك
قتلى أعدائك مطروحون
لدى قدميك
أسرى مغلولون وخدّام بين يديك
أكلت نيران مدافعهم نيرانك أنت
بالسيف وبالحربة

وبإيمانك قاتلت
يا فارس تسحق أعداءك
أنّى قبلت
حين استبقوا نحوك
باسم بلادك ناديت
"لن يحجبني عن حبك شيء"
"إنك ملء دماي وعيني"
يا دار مساليت أنا حي"

- ٦ -

وهجمتَ فأجفل قائدهم
وانشقّ ستار
كان ستار رصاص
كان ستاراً من نار
نصبوه في وجهك صفّين
كي لا ترى قائدهم بالعين
لكنّك يا فارس أقدمت
فوق المدفع بالسيف مشيت
ولحقت بقائدهم فانهار
القائد ذو الجبروت انهار
ذو المركبة النارية والخوذات انهار
أحنى رأسا ماتت في عينيه الرغبات
مدّ يديه يبكي في حشرجة الأموات
عرّى صدراً دموياً أعشب فيه العار
هذا الصدر العاري المنهار
من قبل لقائك زانته نياشين الإكبار
لكنك يا فارس آليت
أن لا تهب الكافر صفحك
أن تسقي من دمه رمحك
أن تصلبهم عبر الفلوات
أن تجعل موتاهم مثلاً

لزمان عبر زمانك آت

.٧.

تحت الراية غرقت رأس القائد في الدم
أرخى عينيه في رعب ...
ثم استسلم
سلمت كفّك يا تاج الدين
فاقضِ على أحلامِ الباقين
صاروا بعد القائد
قطعانَ غنم
طارِدْهم بجنودك
عبر الفلوات
عبر" دروتي" عبر الأكمات
قتلاك من الأعداء قد ملؤوا الساحات
والقائد ملقى في الطرقات
سلمت كفك يا تاج الدين

.٨.

لكنّ الشمس المسجونة
والريح الحبلى الملعونة
ما زالت مثل الطاحونة
تجري ... تجري حول خيامك
تجري من خلفك وأمامك
- يا تاج الدين
- يا تاج الدين
ما زال عداتك مختبئين
يتزاحم في بطء نحو جبينك
يا فارس خذ حذرك
من طعنات طعينك
يا فارس خذ حذرك
ليتك لا تتحرك
فبنادقهم لا زالت راكضة إثرك

أترى تثقب رأسك
أترى تثقب صدرك
يا فارس خذ حذرك
ليتك لا تتحرّك
وتحرّك تاج الدين
كانت عيناه حينئذ
تقفان على جَرْحاه
والرايةُ في عينيه
قد لطّخها الدم
وأتتْ ريح خريف
تتراكض خلف خطاه
وتجهّم وجه "دروتي" بالسحب وأظلم
وأتتْ بضع رصاصات
خجلاتٍ مضطربات
أقبلن من الظلمات
فرأينا تاج الدين
يبدو وكأنْ قد مات
يا تاج الدين سلمتْ
مزّق أستار الصمت
عُدْ من وديان الموت
أو تذهب حتى أنت
وتساقط تاج الدين
لم يقوَ الفارس أن يرجع
لبكاء الشعب عليه
فرصاصات خمس صدئات
تسكُن في عينيه
لكن أحدا لم ير رايته
تسقط من كفيه
الجنينة. دار مساليت، مارس ١٩٦٤م

* * *



VOLUME 25
September - 2012

JOURNAL OF ARABIC STUDIES

KINGDOM OF SAUDI ARABIA

KINGDOM OF SAUDI ARABIA
MINISTRY OF HIGHER EDUCATION
AL-IMAM MUHAMMAD IBN SAUD
ISLAMIC UNIVERSITY



www.imamu.edu.sa
e-mail: journal@imamu.edu.sa

عمادة البحث العلمي
Deanship of Academic Researc